

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE PINTURA (PINTURA Y RESTAURACIÓN)**



**TESIS DOCTORAL**

**La pictotridimensión, proceso artístico diferenciado: constatación en  
Nueva York, 1989-90**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ramón Almela García

DIRIGIDA POR

Mariano de Blas

**Madrid, 2001**

ISBN: 978-84-8466-156-6

©Ramón Almela García, 1991



---

LA PICTOTRIDIMENSION,  
PROCESO ARTISTICO DIFERENCIADO

CONSTATACION EN NUEVA YORK, 1989-90

---

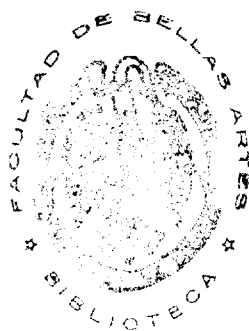


BIBLIOTECA U.C.M.



5308286791

Autor: RAMON ALMELA GARCIA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA

R.º T 93

Director de la Tesis Doctoral:  
Doctor D. MARIANO DE BLAS

Febrero de 1991. New York City. Estados Unidos de América

A **Karen**, mi esposa,

quien alteró su vida para ayudarme  
a llevar a cabo esta investigación,  
y ofreció su constante apoyo  
y consejo durante la redacción.



"These effects (artificial acoustics spaces) are part of an electronic revolution in sound. Stereo sprays a recording's sound as if it is a painting between speakers. Now designers are trying to turn that painting into sculpture and sounds into three-dimensional sensations."

Edward Rothstein. Music where you want it to be.  
"The New York Times", 14 Febrero 1991, Pág. C1

"Estos efectos (espacios acústicos artificiales) son parte de una revolución en el sonido. El sistema estereofónico reproduce el sonido de una grabación como si fuera una pintura entre los altavoces. Ahora, los diseñadores están esforzándose en transformar esa pintura en escultura, convirtiendo esos sonidos en sensaciones tridimensionales." (Traducido por el autor)

## I N D I C E

INTRODUCCION .....	11
CITAS BIBLIOGRAFICAS DE LA INTRODUCCION .....	17
<b>1. LA PICTOTRIDIMENSION EN LA DICOTOMIA PINTURA-ESULTURA .....</b>	<b>18</b>
1.1. <u>PRINCIPIOS DE CREACION EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA</u>	
1.1.1. INTRODUCCION	
1.1.1.1. La PICTOTRIDIMENSION .....	19
1.1.1.2. Modificación en las categorías convencionales .....	21
1.1.1.3. Aparición de nuevas categorías .....	21
1.1.2. CLAVES PECULIARES DE LA PINTURA	
1.1.2.1. Arte visual .....	23
1.1.2.1.1. Enmarcado de una escena virtual .....	23
1.1.2.1.2. Capricho caligráfico bidimensional .....	23
1.1.2.2. Arte del color .....	24
1.1.2.3. Espacialidad virtual en la pintura .....	25
1.1.3. CLAVES PECULIARES DE LA ESCULTURA	
1.1.3.1. Arte de lo volumétrico .....	26
1.1.3.1.1. La escultura como ser corpóreo .....	27
1.1.3.2. Singular espacialidad en la escultura .....	28
1.1.4. AUTODEFINICION DE LAS ARTES	
1.1.4.1. Diferencias en las artes .....	29
1.1.4.2. El principio de asimilación .....	30
1.1.4.3. Fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION .....	30
1.2. <u>EL ARTE DEL ESPACIO REAL COMO ELEMENTO PICTORICO</u>	
1.2.1. EN EL CAMINO DE UN NUEVO AMBITO PLASTICO	
1.2.1.1. La dimensión pictotridimensional .....	32
1.2.1.2. Inadecuación de las categorías del arte .....	33
1.2.2. LA PICTOTRIDIMENSION COMO ALTERNATIVA	
1.2.2.1. El RELIEVE, entre la pintura y la escultura .....	35
1.2.2.2. El ASSEMBLAGE, entre la pintura y la escultura .....	35
1.2.2.3. La PICTOTRIDIMENSION, alternativa plástica .....	36
1.2.3. DEMANDA DE UNA NUEVA CATEGORIA ARTISTICA	
1.2.3.1. Agonía del género pictórico .....	38
1.2.3.2. Los artistas en la dicotomía .....	39
1.3. <u>CARACTERES DIFERENCIADORES DE LA PICTOTRIDIMENSION</u>	
1.3.1. ASPECTOS FISIONOMICOS	
1.3.1.1. La objetualidad tridimensional .....	40
1.3.1.2. Orientación frontal .....	41
1.3.2. EL VACIO, IMPULSOR DE LA PICTOTRIDIMENSIONALIDAD	
1.3.2.1. Fundamentos en la concepción del vacío .....	42
1.3.2.2. El vacío, elemento de la PICTOTRIDIMENSION .....	44
1.3.3. EL MARCO, ELEMENTO EXPRESIVO-PLASTICO .....	46
1.3.3.1. Función del marco	
1.3.3.1.1. El marco, envoltura necesaria .....	47
1.3.3.1.2. El marco en su función escultórica .....	48

1.3.3.2. Evolución en la emancipación del cuadro	
1.3.3.2.1. El marco ligado a su cuadro .....	49
1.3.3.2.2. Emancipación del cuadro .....	49
1.3.3.3. Absorción del marco por la PICTOTRIDIMENSION	
1.3.3.3.1. Realidad escultórica del marco .....	51
1.3.3.3.2. El marco introducido en la obra .....	52
1.3.3.3.3. El marco fundido con la obra .....	54
<b>CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 1 .....</b>	<b>57</b>
<hr/>	
<b>2. APARICION Y EVOLUCION DE LA PICTOTRIDIMENSION .....</b>	<b>60</b>
<b>2.1. <u>EVOLUCION DEL RELIEVE ESCULTORICO</u></b>	
2.1.1. DESARROLLO DE LAS IDEAS SOBRE EL ESPACIO EN ARTE	
2.1.1.1. ADOLF HILDEBRAND y su teoría del espacio .....	61
2.1.1.2. HILDEBRAND y las ideas de RODIN .....	62
2.1.2. EL RELIEVE EN LA ESCULTURA	
2.1.2.1. El relieve según HILDEBRAND .....	63
2.1.2.2. Innovación del relieve por RODIN .....	64
2.1.2.3. Funciones históricas del relieve .....	64
2.1.2.4. El relieve realizado por pintores .....	65
<b>2.2. <u>APARICION DEL RELIEVE CONSTRUIDO</u></b>	
2.2.1. DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CONSTRUCTIVO EN PINTURA	
2.2.1.1. Introducción .....	69
2.2.1.2. Del impresionismo al collage .....	70
2.2.2. INCORPORACION DEL VACIO Y OTROS MATERIALES	
2.2.2.1. Espacio y vacío en la escultura .....	71
2.2.2.2. BOCCIONI y el dinamismo del futurismo italiano .....	72
2.2.2.3. Materialización del espacio con BOCCIONI .....	74
2.2.2.4. Renovación de los materiales clásicos .....	76
2.2.2.5. Nuevos materiales con BALLA y DEPERO .....	77
2.2.3. LOS RELIEVES PICTORICOS DE PICASSO	
2.2.3.1. Antecedentes a los primeros relieves .....	78
2.2.3.2. Carácter de las construcciones de PICASSO .....	80
2.2.3.3. "Guitarra" de 1912 y primeras construcciones .....	81
<b>2.3. <u>INICIACION Y PROPAGACION DEL COLOR EN EL RELIEVE</u></b>	
2.3.1. USO DEL COLOR EN LAS ESCULTURAS .....	84
2.3.2. INFLUENCIA DEL CUBISMO EN LOS RELIEVES	
2.3.2.1. Esculto-pinturas de ALEXANDER ARCHIPENKO .....	86
2.3.2.2. Las figuras de BARANOFF-ROSINEE y KLIUN .....	87
2.3.2.3. Actitud arquitectónica de LIPCHITZ y LAURENS .....	88
<b>2.4. <u>CONCEPTOS RENOVADORES DE TATLIN</u></b>	
2.4.1. VLADIMIR TATLIN	
2.4.1.1. Influencia de los Iconos y relieves de PICASSO .....	91
2.4.1.2. Los relieves pictóricos y contra-relieves .....	93

2.4.2. CONTINUADORES DE LA ABSTRACCION DE VLADIMIR TATLIN	
2.4.2.1. Actitud pictórica primordial en PUNI y POPOVA .....	94
2.4.2.2. Generalización del relieve pictórico en Rusia .....	97
2.4.2.3. JEAN ARP y su relieve poético .....	99
2.5. <u>DADA Y SURREALISMO DESDE LA INFLUENCIA DE PARIS</u>	
2.5.1. EL RELIEVE PICTORICO DEL DADA	
2.5.1.1. Artistas Dadá .....	101
2.5.1.2. KURT SCHWITTERS .....	103
2.5.1.3. TORRES GARCIA .....	104
2.5.2. EL RELIEVE PICTORICO DEL SURREALISMO	
2.5.2.1. El Surrealismo, idioma pictórico .....	105
2.5.2.2. Artistas surrealistas .....	106
2.6. <u>NUEVAS APORTACIONES EN EL DESARROLLO DEL RELIEVE</u>	
2.6.1. RUSIA COMO NUEVO POLO ARTISTICO	
2.6.1.1. Bases socio-artísticas .....	109
2.6.1.2. El espacio transparente en GABO y PEVSNER .....	110
2.6.1.3. Resaltando el carácter pictórico .....	112
2.6.2. EL CONSTRUCTIVISMO Y SU INFLUENCIA EN BERLIN	
2.6.2.1. Arte y pensamiento social en Europa .....	115
2.6.2.2. Berlín como polo artístico .....	115
2.6.2.3. EL LISSITSKY .....	116
2.6.2.4. LASZLO PERI .....	118
2.6.2.5. Fin de las innovaciones rusas .....	119
2.6.3. CONTINUADORES DEL NEOPLASTICISMO	
2.6.3.1. Actitud constructivista neoplástica .....	120
2.6.3.2. Espacios en la bidimensionalidad de MONDRIAN .....	121
2.6.3.3. Visión personalizada de la geometría .....	123
2.7. <u>TENDENCIAS RECIENTES EN LA CONSTRUCCION PICTORICA TRIDIMENSIONAL</u>	
2.7.1. EL ESTRUCTURISMO	
2.7.1.1. Características, vinculaciones y desarrollo .....	126
2.7.1.2. Relieves estructuristas de BIEDERMAN .....	127
2.7.1.3. El grupo inglés de estructuristas .....	129
2.7.1.4. Evolución del Estructurismo .....	131
2.7.2. ARTE DEL RELIEVE CON OBJETOS	
2.7.2.1. Denominación y características del "Assemblage" .....	132
2.7.2.2. Orígenes y dialéctica del "Assemblage" .....	134
2.7.2.3. Variedades en el "Assemblage" .....	136
2.7.2.4. "Nuevo Realismo" en Francia .....	139
2.7.2.5. "Funk Art" .....	140
2.7.3. UNA NUEVA ACTITUD ABSTRACTA GEOMETRICA	
2.7.3.1. "Hard Edge Painting" y "Color Field Painting" .....	142
2.7.3.2. "Shaped Canvas Painting" .....	144
2.7.3.3. "Systemic Painting" .....	147
CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 2 .....	149

<b>3. ESTRUCTURA METODOLOGICA .....</b>	<b>153</b>
<b>3.1. <u>DIRECTRICES DEL METODO</u></b>	
3.1.1. TEORIA SOCIO-LINGUISTICA DE ANALISIS SEMIOTICO	
3.1.1.1. El texto como unidad mínima semiótica .....	154
3.1.1.2. Estructuración en CAMPO, TENOR y MODO .....	155
3.1.1.2.1. El TEXTO .....	156
3.1.1.2.2. El CAMPO .....	157
3.1.1.2.3. El TENOR .....	157
3.1.1.2.4. El MODO .....	157
3.1.2. ENUNCIADOS ARTIST. EN UNA CIENCIA HISTORICO-MORFOLOGICA DEL ARTE	158
3.1.2.1. Metodología científica en el análisis del arte .....	158
3.1.2.2. Nivel morfológico del arte y Sujeto Fáctico .....	159
3.1.2.3. Tipos de Enunciados en la Ciencia Histó.-Morfológica	160
3.1.2.3.1. Enunciados de factorización .....	161
3.1.2.3.2. Enunciados de conexiones causales .....	161
3.1.2.3.3. Enunciados de interpretación.....	161
3.1.3. APLICACION A LA PLASTICA DE LAS ESTRUCTURAS LINGÜISTICAS .....	162
3.1.3.1. El TEXTO en el arte plástico .....	162
3.1.3.1.1. El CAMPO .....	164
3.1.3.1.2. El TENOR .....	164
3.1.3.1.3. El MODO .....	165
3.1.3.2. Enunciados artísticos .....	165
3.1.3.2.1. Enunciados de Factorización .....	166
3.1.3.2.2. Enunc. de Conexiones y de Interpretación	167
<b>3.2. <u>ESTRUCTURA EN EL ESTUDIO DE LA PICTOTRIDIMENSION</u> .....</b>	<b>168</b>
3.2.1. EL CAMPO EN LA PICTOTRIDIMENSION .....	169
3.2.1.1. La PICTOTRIDIMENSION en New York .....	169
3.2.1.1.1. La CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL .....	171
3.2.1.1.2. La EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL .....	171
3.2.1.1.3. La MASA PICTOTRIDIMENSIONAL .....	172
3.2.2. EL TENOR EN LA PICTOTRIDIMENSION .....	173
3.2.2.1. Grupo de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL .....	174
3.2.2.1.1. "THREE DIMENSIONAL PAINTING" .....	174
3.2.2.1.2. "ASSEMBLAGE PAINTING" .....	175
3.2.2.1.3. "CONSTRUCTED RELIEF PAINTING" .....	176
3.2.2.1.4. "CONSTRUCTED PAINTING" .....	176
3.2.2.2. Grupo de la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL .....	177
3.2.2.2.1. "QUADRANGULAR SHAPED PAINTING" .....	178
3.2.2.2.2. "SHAPED CANVAS PAINTING" .....	178
3.2.2.2.3. "SHAPED COLLAGE PAINTING" .....	179
3.2.2.3. Grupo de la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL .....	179
3.2.2.3.1. "RECTANGULAR VOLUME PAINTING" .....	180
3.2.2.3.2. "VOLUME SHAPED PAINTING" .....	180
3.2.3. EL MODO EN LA PICTOTRIDIMENSION .....	181
3.2.3.1. Enunciados de Factorización de estilos .....	181
3.2.3.1.1. Primitivismo .....	182
3.2.3.1.2. Expresionismo .....	182
3.2.3.1.3. Clasicismo .....	183
3.2.3.1.4. Estilo Embellecido .....	183



3.2.3.1.5. Funcional .....	183
3.2.3.2. Enunciados de Factorización de agregados .....	184
3.2.3.2.1. Tecnología .....	184
3.2.3.2.2. Iconografía .....	184
<b>CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 3 .....</b>	<b>187</b>

---

<b>4. LA CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL .....</b>	<b>189</b>
4.1. <u>"THREE DIMENSIONAL PAINTING" .....</u>	190
4.1.1. MONOCROMIA EN LA TRIDIMENSIONALIDAD .....	190
4.1.1.1. La elegancia de la madera en JEFFREY BROSK .....	191
4.1.1.1.1. Tecnología .....	191
4.1.1.1.2. Iconografía .....	192
4.1.1.2. La vieja y desgastada madera de PAUL BOWEN .....	192
4.1.1.2.1. Tecnología .....	193
4.1.1.2.2. Iconografía .....	194
4.1.1.3. Metálica pictoricidad de LARRY KAGAN .....	194
4.1.1.3.1. Tecnología .....	195
4.1.1.3.2. Iconografía .....	195
4.1.2. COLOR DESDE LO ESCULTORICO .....	196
4.1.2.1. Pictotridimensionales curvas de FRANK STELLA .....	196
4.1.2.1.1. Tecnología .....	198
4.1.2.1.2. Iconografía .....	198
4.1.2.1.3. Las más recientes obras de aluminio .....	199
4.1.2.2. La escultura sobre lienzo de SAM GILLIAM .....	200
4.1.2.2.1. Tecnología .....	201
4.1.2.2.2. Iconografía .....	202
4.1.2.3. Dinámicas estructuras de CLINTON HILL .....	202
4.1.2.3.1. Tecnología .....	202
4.1.2.3.2. Iconografía .....	203
4.1.2.4. Intrincadas formas en J. PFAFF y B. BROOKS .....	204
4.1.2.4.1. Tecnología .....	205
4.1.2.4.2. Iconografía .....	206
4.1.3. COLOR EN LA REDUCCION TRIDIMENSIONAL .....	206
4.1.3.1. Caligrafía aérea de TONY DEBLASI .....	207
4.1.3.1.1. Tecnología .....	207
4.1.3.1.2. Iconografía .....	208
4.1.3.2. Complejidad en la forma cerrada .....	208
4.1.3.2.1. JOHN MASINO .....	208
4.1.3.2.2. JUDY HEIMANN .....	209
4.1.3.2.3. PERRY GUNTHER .....	210
4.1.3.3. Aluminio pictórico de HAN SCHUIL .....	211
4.1.3.3.1. Tecnología .....	211
4.1.3.3.2. Iconografía .....	211
4.1.3.4. El marco incorporado en MARCIA GIGLY KING .....	212
4.1.3.4.1. Tecnología .....	212
4.1.3.4.2. Iconografía .....	213

4.2. <u>"ASSEMBLAGE PAINTING"</u> .....	214
4.2.1. EXPONENTES DEL PASADO .....	214
4.2.1.1. ROBERT RAUSCHENBERG .....	214
4.2.1.2. LOUISE NEVELSON .....	216
4.2.1.3. ARMAN .....	217
4.2.2. OBJETOS REALES EN LA PICTOTRIDIMENSION .....	218
4.2.2.1. Rasgos africanos en KIM GOLDFARB .....	219
4.2.2.1.1. Tecnología .....	219
4.2.2.1.2. Iconografía .....	220
4.2.2.2. Estructuras figurativas de TATA SELVINSKY .....	220
4.2.2.2.1. Tecnología .....	221
4.2.2.2.2. Iconografía .....	221
4.2.2.3. Los fetiches del pasado de CHARLES CASTILLO .....	222
4.2.2.3.1. Tecnología .....	222
4.2.2.3.2. Iconografía .....	223
4.3. <u>"CONSTRUCTED RELIEF PAINTING"</u> .....	224
4.3.1. CONTORNO IRREGULAR EN EL RELIEVE CONSTRUIDO .....	224
4.3.1.1. Evocación del futuro en DON SLOAN .....	224
4.3.1.1.1. Tecnología .....	225
4.3.1.1.2. Iconografía .....	226
4.3.1.2. Matérico collage de METTE STAUSLAND .....	226
4.3.1.2.1. Tecnología .....	227
4.3.1.2.2. Iconografía .....	227
4.3.1.3. La talla sobre papel de STEPHEN DIETEMANN .....	228
4.3.1.3.1. Tecnología .....	229
4.3.1.3.2. Iconografía .....	229
4.3.2. DOMINIO DE LA REGULARIDAD EN EL RELIEVE .....	230
4.3.2.1. Elaboradas ondulaciones de STEVE HEINO .....	230
4.3.2.1.1. Tecnología .....	230
4.3.2.1.2. Iconografía .....	231
4.3.2.2. Rígida rectangularidad de MISCHA KUBALL .....	232
4.3.2.2.1. Tecnología .....	232
4.3.2.2.2. Iconografía .....	232
4.3.2.3. La simulación de DANIEL DOUKE y WOLFGANG ROBBE .....	233
4.3.2.3.1. Tecnología .....	234
4.3.2.3.2. Iconografía .....	235
4.4. <u>"CONSTRUCTED PAINTING"</u> .....	236
4.4.1. DESCOMPOSICION DEL FORMATO .....	236
4.4.1.1. El puzzle de IRENE WHEELER y GREG CONSTANTINE .....	237
4.4.1.1.1. Tecnología .....	238
4.4.1.1.2. Iconografía .....	238
4.4.1.2. La línea de ROBERT THERRIEN y TOM WESSELMAN .....	239
4.4.1.2.1. Tecnología .....	240
4.4.1.2.2. Iconografía.....	241

4.4.2. DINAMICA CURVILINEA EN LOS CONTORNOS .....	242
4.4.2.1. La suavidad en CATHERINE LEE y LEENA PILCHER .....	242
4.4.2.1.1. Tecnología .....	244
4.4.2.1.2. Iconografía .....	245
4.4.2.2. El espejo fotografiado de LEWIS STEIN .....	245
4.4.2.2.1. Tecnología .....	245
4.4.2.2.2. Iconografía .....	246
4.4.3. POLIGONALIDAD GEOMETRICA EN LOS CONTORNOS .....	247
4.4.3.1. Construcciones de PAPAGEORGE y RUSSELL MALTZ .....	247
4.4.3.1.1. Tecnología .....	247
4.4.3.1.2. Iconografía .....	248
4.4.3.2. Los fragmentos de una ciudad de WILL INSLEY .....	249
4.4.3.2.1. Tecnología .....	250
4.4.3.2.2. Iconografía .....	251
4.4.4. COMBINACION DE PANELES RECTANGULARES .....	251
4.4.4.1. La materia pictórica de COMTOIS y HUTCHISON .....	252
4.4.4.1.1. Tecnología .....	253
4.4.4.1.2. Iconografía .....	253
4.4.4.2. Módulos y cruces en RAINER y HOLLINSHEAD .....	254
4.4.4.2.1. Tecnología .....	255
4.4.4.2.2. Iconografía .....	255
<b>CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 4 .....</b>	<b>257</b>
<hr/>	
<b>5. LA EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL .....</b>	<b>258</b>
5.1. <u>"QUADRANGULAR SHAPED PAINTING"</u> .....	259
5.1.1. VARIACIONES DENTRO DE LA RECTANGULARIDAD .....	259
5.1.1.1. Contrapuestas abstracciones en PEIRIK y COHEN .....	259
5.1.1.1.1. Tecnología .....	260
5.1.1.1.2. Iconografía .....	261
5.1.1.2. Bastidores superpuestos de MARGARET POMFRET .....	262
5.1.1.2.1. Tecnología .....	263
5.1.1.2.2. Iconografía .....	263
5.1.2. COLORES PLANOS EN LA RECTANGULARIDAD .....	264
5.1.2.1. Esencia y simplificación en MARY HEILMANN .....	264
5.1.2.1.1. Tecnología .....	264
5.1.2.1.2. Iconografía .....	264
5.1.2.2. Las estructuras de color en POLDAAS y SAXON .....	266
5.1.2.2.1. Tecnología .....	266
5.1.2.2.2. Iconografía .....	267
5.1.2.3. Configurantes sombras de FRANCOIS MORELLET .....	267
5.1.2.3.1. Tecnología e Iconografía .....	267
5.2. <u>"SHAPED CANVAS PAINTING"</u> .....	269
5.2.1. ROTUNDA GEOMETRIA EN FORMAS Y FIGURAS .....	269
5.2.1.1. Planos combinados en MANGOLD y KAVLESKI .....	269
5.2.1.1.1. Tecnología .....	271
5.2.1.1.2. Iconografía .....	271

5.2.1.2. Planos e incisiones de OMLOR y D'ESTE .....	272
5.2.1.2.1. Tecnología .....	273
5.2.1.2.2. Iconografía .....	274
5.2.1.3. Curvas y rectángulos de ELLSWORTH KELLY .....	275
5.2.1.3.1. Tecnología e Iconografía .....	275
5.2.2. CURVAS Y DINAMISMO EN FORMAS Y FIGURAS .....	276
5.2.2.1. Orgánicas formas de ELIZABETH MURRAY .....	276
5.2.2.1.1. Tecnología .....	278
5.2.2.1.2. Iconografía .....	278
5.2.2.2. Forma y textura de JONAS GERARD .....	279
5.2.2.2.1. Tecnología .....	280
5.2.2.2.2. Iconografía .....	280
5.3. <u>"SHAPED COLLAGE PAINTING"</u> .....	281
5.3.1. ABSTRACCION INFORMALISTA EN "SHAPED COLLAGE" .....	282
5.3.1.1. Superpuestos lienzos de ABRAHAM LUBELSKI .....	282
5.3.1.1.1. Tecnología .....	282
5.3.1.1.2. Iconografía .....	283
5.3.1.2. Toscas superficies de papel de AVRI OHANA .....	284
5.3.1.2.1. Tecnología .....	284
5.3.1.2.2. Iconografía .....	285
5.3.2. FIGURACION ESTRUCTURADA EN COLLAGE .....	286
5.3.2.1. Las revueltas piezas de GLADYS TRIANA .....	286
5.3.2.1.1. Tecnología .....	286
5.3.2.1.2. Iconografía .....	287
5.3.2.2. Orgánica figuración de SANDY WINTERS .....	288
5.3.2.2.1. Tecnología .....	288
5.3.2.2.2. Iconografía .....	289
5.3.2.3. Interrelacionadas formas de GRACE ANDERSON .....	290
5.3.2.3.1. Tecnología .....	290
5.3.2.3.2. Iconografía .....	291
<b>CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 5</b> .....	292
<hr/>	
<b>6. LA MASA PICTOTRIDIMENSIONAL</b> .....	293
6.1. <u>"RECTANGULAR VOLUME PAINTING"</u> .....	294
6.1.1. La espuma plástica de CARL OSTENDARP .....	294
6.1.1.1. Tecnología .....	294
6.1.1.2. Iconografía .....	295
6.1.2. Abultamientos y hendiduras en la obra de PAUL SAVITT .....	296
6.1.2.1. Tecnología .....	296
6.1.2.2. Iconografía .....	297
6.2. <u>"VOLUME SHAPED PAINTING"</u> .....	299
6.2.1. La densa pastosidad de BRAM BOGART .....	299
6.2.1.1. Tecnología .....	300
6.2.1.2. Iconografía .....	300

CONCLUSION .....	302
APENDICE I: Denominaciones de la PICTOTRIDIMENSION .....	306
APENDICE II: Artistas y exposiciones .....	309
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	324

## P R E A M B U L O

## Anotaciones al término y definición de PICTOTRIDIMENSION

En el desarrollo de la tesis **LA PICTOTRIDIMENSION COMO PROCESO ARTISTICO DIFERENCIADO** ha sido elegido el término PICTOTRIDIMENSION para agrupar estas manifestaciones artísticas que eluden la categorización como pintura o escultura.

Fue desarrollado a partir del planteamiento analítico de ese espacio pictórico en mis obras que se iba transformando en tres dimensiones reales. En un principio lo denominé **PICTOESPACIO** -como puede advertirse en mis escritos desde el año 1985 que aparecen reseñados en las Referencias Bibliográficas-. Las connotaciones que el nombre de PICTOESPACIO ofrecía con el espacio virtual desarrollado sobre una superficie de dos dimensiones me dirigio a buscar un término que sintetizara de manera precisa los dos componentes básicos que se encontraban insertos en estas obras: lo tridimensional y lo pictórico.

Existen múltiples nombres -como queda reflejado en el APENDICE I- que tratan de condensar esta manifestación desde su realidad pictórica, o desde su presencia escultórica. Para no caer en la sujeción a una categoría que eliminara a otra, y para abarcar un concepto general más amplio que las denominaciones aludidas, opté por fundir el prefijo "PICTO" que remite a los caracteres cromáticos y frontales de estas obras, con la palabra "TRIDIMENSIONAL" con sus referencias a la concepción del espacio con elementos tangibles. De esta fusión surge la palabra **PICTOTRIDIMENSION**.

La definición que de ella hago en el transcurso del desarrollo de la tesis como **la creación escultórico-objetual de una obra fundada desde principios pictórico-visuales**, resulta más una síntesis descriptiva, que una definición propiamente dicha. Siendo el fenómeno de la PICTOTRIDIMEN-

SION una manifestación en evolución surgida desde la fusión de dos géneros artísticos bien diferenciados, la descripción de sus aspectos morfológicos encierra cierta ambigüedad inevitable. Al manejar términos aceptados con unos significados muy diferentes, su fusión en un nuevo término se reviste de cierto sentido contradictorio.

### **La PICTOTRIDIMENSION, genérica diferenciación.**

La PICTOTRIDIMENSION es un proceso artístico diferenciado de la pintura y de la escultura. La demanda existente de una herramienta para tratar analíticamente este tipo de obras es evidente a través de diversos testimonios que aparecen en el desarrollo de la Tesis. Al denominarlo como nuevo género artístico no se está utilizando un sentido filosófico diferenciador y estricto del término género como nueva especie completamente diferenciada. La intención va dirigida en un sentido más amplio para dotar de un instrumento conceptual con el que manejar esta manifestación en expansión, diferenciándola de los otros comportamientos artísticos que se asimilan más a los tradicionales géneros.

La extensión que doy al tema de las claves de la pintura y la escultura en el capítulo 1 es limitada pues sirve como una introducción referencial para desarrollar las diferencias y semejanzas que la PICTOTRIDIMENSION posee con las mismas. De ningún modo consiste en tratar en profundidad la temática de la pintura y de la escultura a las que ya se han dedicado amplios tratados.



## **Datos biográficos de los artistas y Bibliografía.**

En el APENDICE II he reunido los nombres de los artistas reseñados con las fechas y lugar de su exposición. Se han incluido en cada uno algunos mínimos datos biográficos que sirvan para encuadrarlos en la generación a la que pertenecen y conocer los estudios desarrollados, junto al lugar actual de residencia. No se ha pretendido aportar una pormenorizada biografía.

En la Bibliografía no se han integrado -aunque tampoco se excluyen- material específico de movimientos artísticos de vanguardia, ya que no ha sido objetivo de la Tesis estudiar en amplitud esos movimientos en el capítulo de la aparición y evolución histórica de la PICTOTRIDIMENSION. Este capítulo ha sido planteado como una introducción para confirmar la aparición de esta manifestación y el carácter vivo y evolutivo que posee.

## I N T R O D U C C I O N .

### **Motivaciones.**

La evolución de los planteamientos del lenguaje pictórico que vine utilizando a mediados de la década de los Ochenta me impulsó a definir la tendencia artística que se distanciaba igualmente de la pintura como de la escultura.

En el desarrollo de los recursos pictóricos de mi obra, fui modificando la forma del soporte tradicional e introduciendo elementos tridimensionales dentro de las coordenadas pictóricas. El contraste de mis investigaciones plásticas con las creaciones y realizaciones en el entorno artístico español me llevó a comprobar la escasa atención prestada en España a este tipo de obras. La calificación por parte de un crítico de "insólitas" a mis obras, en la crítica de una exposición, confirmaba tal impresión.<sup>1</sup>

### **Planteamiento de la hipótesis.**

El contacto con New York aportó la verdadera dimensión de la situación. En Estados Unidos, el alcance de esta misma actitud no se limitaba a la creación aislada e individualizada; había surgido con fuerza, se extendía y se solidificaba en los ámbitos artísticos comerciales. La literatura de arte evidencia cómo los límites entre los géneros de la pintura y la escultura se habían difuminado hasta no permitir la distinción neta entre las dos categorías: "Se ha producido una confluencia de un arte en otro".<sup>2</sup> Del mismo modo, se apreciaba una indeterminación al tratar la categorización de estas obras. En una reciente crítica de los últimos trabajos de Frank Stella, se comenta respecto a las obras: "...se resisten a categorizarse como pintura, escultura o relieve".<sup>3</sup>

Se planteaba entonces la hipótesis que estas obras que oscilaban en su definición entre los géneros de la pintura y la escultura, realmente podían estar integradas en una nueva categoría.

La incorporación de nuevas tecnologías en el campo artístico provoca la aparición de nuevos géneros, que están basados en los tradicionales sin que nadie les dispute su autonomía. El "VIDEO ART" aparece basado en un nuevo soporte técnico que desarrolla similares planteamientos formales que el CINE. Y el "COMPUTER ART" genera imágenes creadas digitalmente, cercanas a lo pictórico y a lo cinematográfico. Del mismo modo, la década de los Sesenta y Setenta vieron aparecer distintos géneros, como el ARTE CONCEPTUAL, "EARTH ART" y "PERFORMANCE ART" entre otros.

En varias ocasiones, la confluencia de dos categorías generaba una nueva. En el terreno de la música, La Zarzuela es un ejemplo en relación con la Opera. El hecho de incluir en la obra cantada secuencias teatrales, crea una categoría especial. Habrá que afirmar con Sussane Langer, que cuando un arte se mezcla con elementos de otro no se produce una mezcla, sino una absorción del medio específico que identifica a ese arte.<sup>4</sup> Ahora bien, cuando como en la combinación entre la pintura y la escultura no se produce la absorción de uno u otro de los medios específicos, surge una nueva dimensión creativa.

### **Objetivo y sistema de la Tesis.**

Era preciso plantear una investigación sobre las características del nuevo género artístico que lo delimitara y dotara de un nombre propio. Así, surge el objetivo de la Tesis: demostrar la existencia de este género a través del estudio de los precedentes históricos y el análisis de las obras contemporáneas en un periodo de tiempo y lugar determinado.

Para iniciar el estudio de la PICTOTRIDIMENSION se impuso acotar el campo de investigación. Fue elegida la ciudad de New York por la masiva concentración de este tipo de obras que allí se reúne. Se emplearon ocho meses,

comprendidos aproximadamente entre las fechas de Septiembre de 1989 hasta Abril de 1990, para la selección de los 62 artistas cuya obra puede incluirse en este género y que servirían para definirlo.

Para delimitar las características bajo las cuales se presenta esta manifestación artística con paralelismos lógicos con la pintura y la escultura, era necesario formular las peculiaridades morfológicas de cada una de éstas para nombrar la PICTOTRIDIMENSION y definirla como la creación escultórico-objetual de una obra plástica fundada desde principios pictóricos-visuales.

### **Situación actual del tema.**

Ciertas exposiciones han sido dedicadas en galerías y Museos a esta problemática, centrándola en el arte constructivo ruso. Entre las más destacas, el Museo Guggenheim mostraba en 1979 obras realizadas entre 1912 y 1932 en Europa bajo el título: "THE PLANAR DIMENSION". En 1968, en el Museo de Arte Moderno de Chicago: "RELIEF/CONSTRUCTION/RELIEF". Y en 1983, en el Museo del estado de New Jersey: "BEYOND THE PLANE: AMERICAN CONSTRUCTIONS". Algunos libros y artículos han sido escritos mostrando el desarrollo más contemporáneo de este género como el de Ron Kostyniuk The Evolution of the Constructed Relief, 1913-1979. Y un tratado artístico donde se habla de escultura en el ámbito de la pintura y viceversa: Nuove dimensioni della scultura y nuove forme della pittura, de Udo Kultermann. También pueden incluirse los catálogos de las exposiciones "The Shaped Canvas" (1964) y "The Systemic Painting" (1966) en el Museo Guggenheim escritos por Lawrence Alloway. De la misma manera, han sido escritas varias publicaciones introduciendo los catálogos de diversas exposiciones en galerías y Museos.

Todos estos esfuerzos resultan incompletos para abarcar la variedad que la actitud pictotridimensional está adquiriendo. Mientras se atiende a la desarrollada tridimensionalidad desde el espacio pictórico, se descuidan las manifestaciones de la variación extensional o volumétrica, expresiones de la misma actitud tridimensional-objetual.

### **Precedentes históricos.**

Los precedentes históricos de este género se enmarcan por la evolución de la idea del espacio en la escultura y los primeros esbozos tridimensionales de estilo cubista de Picasso con su obra "Guitarra" de 1912 que influyeron en Vladimir Tatlin. El Futurismo y el Constructivismo sentaron las bases del desarrollo de estas ideas. El Dadá y el Neoplasticismo aportaron los canales, junto a la influencia del Constructivismo, a través de los cuales, los conceptos pictotridimensionales se extendieron a tendencias como el "Assemblage" y el Estructurismo donde la PICTOTRIDIMENSION inicia su despegue teórico, y material, de la pintura y la escultura. Movimientos recientes como el "Shaped Canvas Painting" fueron expandiendo el concepto pictotridimensional hasta la fecha en que se encuentra muy diversificado.

### **Metodología y análisis.**

Para clarificar coherentemente el amplio panorama que la PICTOTRIDIMENSION presentaba en New York, fue preciso elaborar una metodología analítica. Tomando la PICTOTRIDIMENSION en New York como un Texto (ámbito pleno de sentido en su presentación) se trasladó al campo plástico la división establecida por M.A.K. Halliday para el análisis socio-lingüístico de CAMPO, TENOR y MODO. Esta estructura logró perfilar un claro panorama, agrupando las diferentes vertientes posibles que compartían los conceptos pictotridimensionales.

### **Resultado de la Tesis.**

La selección y análisis de estas obras de actualidad contemporánea en New York y de indeterminada categoría, permite confirmar la existencia de un tipo de género artístico distinto a la pintura y a la escultura bajo el que pueden englobarse estos trabajos: LA PICTOTRIDIMENSION.

NOTA: Gran parte de la bibliografía consultada está escrita en el idioma inglés. Las citas que han sido incluídas en el texto de la Tesis van traducidas al español. Por lo tanto, se entenderá que cuando el título del libro en la cita bibliográfica está en inglés, el texto que aparece fue traducido por el autor de la Tesis.

C I T A S   B I B L I O G R A F I C A S  
I N T R O D U C C I O N

- 1   Sanchez, Carlos.: Pictoespacios caligráficos de R, Almela, Madrid,  
      "Arteguía", no.40, Abril 1988, Pág. 56
- 2   Dorfles, Gillo.: Ultimas tendencias del arte de hoy, Barcelona,  
      Labor, 1976, Pág. 123
- 3   Smith, Roberta.: Frank Stella, "The New York Times", 14 Diciembre  
      1990,
- 4   Susanne, Langer.: Los problemas del arte, Buenos Aires, Infinito,  
      1966 (1<sup>a</sup> ed. inglés: 1957) Pág. 86



1. LA P I C T O T R I D I M E N S I O N  
E N LA D I C O T O M I A  
P I N T U R A - E S C U L T U R A

## **1.1 PRINCIPIOS DE CREACION EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA.**

### **1.1.1. INTRODUCCION.**

#### **1.1.1.1. La PICTOTRIDIMENSION.**

Existen unas obras que navegan en su definición entre la pintura y la escultura. Se mantienen al margen de las consideraciones críticas y opiniones sobre la categoría donde ajustan como obra artística. La presencia de este género se está expandiendo considerablemente como se aprecia con una adecuada atención a las galerías de arte de New York.

Estas obras reclaman desde el punto de vista teórico del arte ser consideradas pinturas y esculturas a la vez. A causa de que los propios términos tienden a definir características de géneros opuestos, resulta de apariencia paradójica reunir este tipo de obras bajo terminologías que intentan mantener el status pictórico o escultórico de la obra. Estas terminologías terminan por ser ambiguas y nada esclarecedoras de la individualizada imagen que están presentando en la dialéctica artística de estos días.

La realidad de estas obras puede derivar unas veces desde la pintura, y otras desde la escultura. Frank Stella, uno de los más conocidos artistas en este género, afirma en su libro Working Space que una pintura para que sea efectiva debería presentar su espacio incluyendo al realizador y al

espectador de la obra, manteniendo el espacio de cada uno intacto: "La experiencia espacial de una pintura no debería parecer terminar en los bordes del marco o estar encerrada por el plano pictórico."<sup>1</sup> Stella opina que la evolución del espacio pictórico, desde los cambios aportados por Caravaggio hasta Mondrian y Pollock -que culminaron el proceso con la abstracción-, está dirigido a la liberación de los bordes del marco, y del plano pictórico. Esto supondría contestar con una respuesta actual, pero en actitud similar a la de Caravaggio al panorama que se presentaba en el siglo XVI con los genios pictóricos de Miguel Angel, Leonardo y Rafael, que habían alcanzado un nivel que parecía dejar sin salida superable a la pintura.

Tanto si la existencia de estas obras deriva del desarrollo del espacio pictórico evolucionado, o como se verá procede desde el relieve escultórico unido a las investigaciones de Picasso y Tatlin, estas obras comparten elementos esenciales que entran bajo el dominio del campo pictórico o del escultórico. El elemento tridimensional y el manifiesto tratamiento del soporte como objeto, evidencias escultóricas, predominan en todas las obras. Al mismo tiempo, aparecen en estas obras características de frontalidad visual y coloración propias de lo pictórico. Era necesario encontrar un término manejable que pudiera englobar estos dos conceptos: lo pictórico y lo tridimensional. Ha sido elegida la palabra PICTOTRIDIMENSION que ilustra perfectamente este género artístico.

Así pues, la PICTOTRIDIMENSION puede ser definida como **la creación escultórico-objetual de una obra fundada desde principios pictóricos-visuales.**

Para lograr delimitar la singularidad de la PICTOTRIDIMENSION como manifestación artística, será preciso remarcar las líneas identificativas que separan las características del género pictórico del género escultórico.

#### **1.1.1.2. Modificación en las categorías convencionales.**

La profunda renovación que experimentaron las artes en los comienzos del siglo XX dieron lugar a modificaciones en las estructuras convencionales. Siguiendo el ritmo de los cambios que sucedían en la sociedad, las artes se entremezclaban, usurpando los medios expresivos de otras. Incluso se aspiraba a reunir en un solo arte superior las expresiones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas.

Simón Marchán señala que la investigación en los medios ha generado una "promiscuidad y ruptura" en los géneros artísticos especialmente en la pintura y en la escultura.<sup>2</sup> Vasarely escribía en 1955: "La pintura y la escultura se convierten en términos anacrónicos: es más justo hablar de una plástica bi-, tri-, y multidimensional."<sup>3</sup> Se iba advirtiendo claramente en el desarrollo de las artes la aparición de nuevos géneros que no podían ajustarse a las categorías utilizadas hasta entonces.

#### **1.1.1.2. Aparición de nuevas categorías.**

El dinámico proceso del desarrollo de las artes hizo patente la realidad de nuevos géneros o categorías artísticas. El advenimiento de nuevas tecnologías cooperó grandemente en estas modificaciones. Pero, del mismo modo, el desplazamiento o reunión de valores característicos de un arte en otro provocó el surgir de nuevos géneros que empezaron a adquirir sus categorías diferenciadoras que los distinguían de los restantes.

Los nuevos géneros aparecen con características muy diferenciadoras dentro del ámbito del material expresivo comunicativo, y en los sistemas visuales, auditivos y táctiles utilizados en su presentación. El ARTE CONCEPTUAL, el VIDEO ART, el PERFORMANCE ART, el EARTH ART, etc. pueden ser considerados entre ellos. Todos ellos no son estilos o tendencias dentro de un género artístico dado anteriormente.

Por un efecto de asimilación (que se examinará en el apartado 1.1.4.2.) las artes se acopian de elementos extraños a su medio expresivo, incorporándolos al suyo propio al integrarlos bajo sus coordenadas. Pero cuando la penetración de un arte en otro es de tal magnitud que las propiedades de cada uno, más que incorporarse se conjuntan y dan lugar a una nueva realidad, **se establece un nuevo orden ambital que, en su insistente existencia, acaba por originar las bases perceptivas de un nuevo género artístico.**

Esta conjunción en el caso de la pintura y del objeto escultórico ha creado múltiples variaciones desde sus primeras manifestaciones con la "Guitarra" de Picasso de 1912. El mantenimiento de la exploración en este campo ha llevado parejo el que fueran delimitándose las peculiaridades que definen esta categoría, distanciándola tanto de la pintura como de la escultura. Para una adecuada presentación de la PICTOTRIDIMENSION, será fundamental asentar las claves peculiares que identifican a los géneros de la pintura y la escultura.

### **1.1.2. CLAVES PECULIARES DE LA PINTURA.**

#### **1.1.2.1. Arte visual.**

Para articular las claves estéticas que lleven a delimitar la pintura como género artístico, será preciso alcanzar una interpretación técnico-estética de la misma.

El componente en la interpretación de las artes que establece la más básica y fundamental agrupación, radica en el órgano sensorial que primariamente interviene en el disfrute de la obra artística. Así pues, es evidente que el sentido sensorial que domina más fuertemente en la pintura es la vista. **La obra pictórica está construida directamente para que nuestro sentido visual se desplace por ella, y a través de su bidimensionalidad.**

**1.1.2.1.1. ENMARCADO DE UNA ESCENA VIRTUAL.** A través de la realidad histórica de la pintura se encontrará el modo de penetrar en sus características diferenciadoras. Aquello que se ha mantenido constante a lo largo del tiempo de su existencia como expresión artística, será el factor base que la definirá.

Entre esos factores que han determinado la peculiaridad del ser pictórico está la organización escénica de una imagen virtual representada en una superficie bidimensional. El efecto ventana, que es la ilusión ofrecida por la imagen pictórica de ser un vano arquitectónico, se incrementó en el Renacimiento. El aislamiento de la superficie donde la imagen estaba desarrollada incrementó tal efecto.

El enmarcado de tal superficie potenció su bidimensionalidad, siendo asentada su definición como **el arte de la construcción virtual de una imagen de carácter visual y simbólico dentro de un plano de dos dimensiones, de tipo generalmente cuadrangular.**

**1.1.2.1.2. CAPRICHO CALIGRAFICO BIDIMENSIONAL.** La pintura adquiere, igualmente, su propia identificación en el contraste con la escultura. Por sus características de bidimensionalidad está más confortablemente asimilada al texto, a la narración autobiográfica de los problemas. Desde lo autobiográfico, el artista entiende la realidad que le rodea, y a través del dibujo establece el diálogo consigo mismo. Lo caligráfico se impone como el medio más directo de transmisión comunicativa.

El capricho de la fluctuación casi instantánea de lo caligráfico, pasa a ser uno de los componentes en el discurso pictórico. Es decir, el capricho caligráfico se une al hecho pictórico convirtiéndose en una de las caracterizaciones de índole más profundo. Así pues, la inmediatez de los resultados en el campo pictórico crea otro de los elementos diferenciadores con la escultura.

#### **1.1.2.2. Arte del color.**

Dentro de la interpretación técnica de la pintura, buscando el nivel diferenciador con el resto de las artes, se encuentra lo que constituye la propia materia de su expresión: **el color.**

Mirando al desarrollo histórico de la pintura se pue-

den diferenciar varias etapas en la concepción estética del color. Hasta el siglo pasado se había valido del cromatismo tonal en la presentación organizativa del campo cromático. En esta etapa, los diversos componentes del juego cromático se funden entre sí llegándose a convertir en un casi-acorde de todos los colores.

Después, el color fue adquiriendo su papel protagonista en el terreno pictórico desde su propio valor. Tomó importancia, entonces, la gama del color, conjugándose en la consecución de una armonía. Además, fue adquiriendo interés la propia substancia del color a través de la enfatización del material empleado, su densidad y pastosidad.

#### **1.1.2.3. Espacialidad virtual en la pintura.**

La creación de un cierto espacio inscrito en la superficie pictórica, es uno más de los componentes derivados de su adscripción al sentido de la vista.

En la historia de la pintura puede advertirse una variación en el enfrentamiento con esta superficie virtual. La actitud espacial existente en las coordenadas sociológicas del hombre provocan la asunción de diferentes tendencias en la representación de este espacio.<sup>4</sup>

En los diversos estilos hasta el Renacimiento, la pintura presenta la imagen sujeta a una concepción básicamente plana de los objetos y figuras sin existencia de modelado. Con el Renacimiento y su punto de vista único en la perspectiva, la pintura se mueve en el ilusionario efecto de una realidad virtual dentro de la superficie enmarcada.



Después de la actitud estética renacentista del punto de vista único, se llega a la presencia coetánea de dos o más puntos de fuga en la representación de una imagen o de la misma realidad. La superficie de la tela, ficción tridimensional antes, vuelve a ser una superficie de dos dimensiones. Esta superficie adquiere valor protagonista en diálogo con la forma que se le superpone y circunscribe.

La revolución de la pintura, llevada a cabo en el color y en la espacialidad pictórica a través del Cubismo, muestra las directrices de su evolución, y al mismo tiempo revela los datos esenciales que componen su esencial fisonomía interna. Todo ello presta las coordenadas fundamentales por las cuales el arte de la pintura puede caracterizarse en sus claves decriptivo-definitorias: **un arte ligado a la bidimensionalidad del formato, en el cual el color conlleva la primacía protagonista a través de la realidad expresiva de su material.**

### **1.1.3. CLAVES PECULIARES DE LA ESCULTURA.**

#### **1.1.3.1. Arte de lo volumétrico.**

El término artes visuales se aplica por igual a la pintura y a la escultura; en las dos el sentido de la vista tiene un papel predominante en la percepción de la obra.

Sin embargo, en la escultura predomina un sentido de percepción volumétrica del espacio real. La obra escultórica tiene que ser percibida como estructura de espacio conformado.

**1.1.3.1.1. LA ESCULTURA COMO SER CORPOREO.** El objeto escultórico está lejos de contener ese carácter textual que existe en lo pictórico. Lejos, igualmente, de basar su realidad artística en lo textural y superficial. Al contrario, fundamenta su esencia en la formación de un volumen corpóreo o un espacio real.

Desde su definición histórica la escultura aparece ligada a la construcción del elemento naturalista simbólico. La escultura siempre ha tratado de dar vida a un simulacro tangible y visible de un organismo con estructura. Está ligada a la actitud de emplazarse como un ser entre los seres. La escultura tiene una individual y rotunda presencia entre las cosas que rodean al hombre; se impone como un ser dotado de vida propia.

En esto radica la substancial diferencia con el arte pictórico: **la pintura se concentra en la irre realidad de ese universo plástico de las dos dimensiones, mientras que la escultura insiste en la real presencia de un objeto palpable tridimensional.** Pero además, en el hecho escultórico se mantiene un juego continuo y simultáneo entre lo real y lo aparente. El engaño escultórico marca la figuración en la escultura, al jugar a la vez con la verdad de ser entre los seres y el engaño lúdico de parecer ser lo que no es.

#### 1.1.3.2. Singular espacialidad en la escultura.

Derivado de su característica de ser entre los seres la escultura habita, crea espacios. No sólo es espacio ella misma, sino que en su desarrollo temporal y espacial organiza el espacio alrededor suyo.

El mismo tipo de espacio que la música origina en el entorno de su ejecución es producido por la escultura; se produce la creación de un entorno espacializado, engendrado desde la esencia espacializante que constituye la propia escultura.

Ésta es una de las principales cualidades provenientes de su condición física. La escultura, desde su instalación, organiza y domina el espacio en derredor; ocupa su lugar, ordenándolo y dimensionándolo. De este modo, la creación de un ámbito espacializado es otra de las características distintivas de lo escultórico con lo pictórico, que se mantiene en la ilusión del espacio virtual originado en la superficie bidimensional.

#### 1.1.4. AUTODEFINICION DE LAS ARTES.

##### 1.1.4.1. Diferencias en las artes.

Examinadas la pintura y la escultura, se han establecido las características esenciales bajo las cuales cada una se presenta. Lo que hace a cada arte diferenciarse de las demás va a denominarse APARICION PRIMORDIAL siguiendo las ideas de Susanne Langer que lo define como **"la dimensión especial de experiencia que constituye un tipo especial de imagen de la realidad"**.<sup>5</sup> Denomina "primordial" a esta dimensión porque surgirá siempre desde el primer trazo de la obra.

Cuando se considera lo que las diversas artes crean, se alcanza la fuente de su diferenciación y su autonomía. De este modo, cada uno de los grandes órdenes del arte tiene su propia APARICION PRIMORDIAL que constituye el rasgo esencial de todas sus obras. Como consecuencia, las divisiones que se trazan entre los grandes órdenes no son divisiones arbitrarias. Por lo tanto, "no pueden existir obras híbridas que pertenezcan por igual a uno y otro arte".<sup>6</sup>

Así, todo arte dispondrá de su medio de expresión, y es necesario que cada arte no traicione a su medio. La propia búsqueda de la autodefinición de cada arte y su tendencia a la unidad inherente al medio, es puesta de relieve en la pintura por el mantenimiento de la superficie plana y la ilusión en la representación.<sup>7</sup>

#### 1.1.4.2. El principio de asimilación.

Susanne Langer utiliza en su investigación un principio de orden general, por el cual un arte preserva su APARICION PRIMORDIAL cuando se mezcla con elementos de otro, engullendo el producto de éste: el **principio de asimilación**.

"Cada obra tiene su ser en un orden del arte, única y exclusivamente; las composiciones de diferentes órdenes no están combinados simplemente sino que todos los órdenes sin excepción de uno solo, dejan de aparecer como lo que son".<sup>8</sup> Esto ocurre siempre con la música y la palabra, lo pintado en la escultura, lo literario en la pintura, lo escultórico en la arquitectura, etc.. Del mismo modo, Gillo Dorfles opina que "se pueden mezclar los diversos medios, pero no el específico de un arte determinado, que se transformará automáticamente -se asimilará- al típico".<sup>9</sup>

#### 1.1.4.3. Fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION.

Paulatinamente se ha visto como la APARICION PRIMORDIAL de cualquiera de las artes, en virtud del **principio de asimilación**, puede darse como secundaria en otra. Como afirma Susanne Langer: "No hay norma que pueda regir dos artes y posiblemente, no hay tampoco recurso técnico que pueda transportarse de un arte a otro".<sup>7</sup>

Si se siguen estas pautas para enfrentarse al tipo de obra que se resiste a clasificarse como pintura por su presentación tridimensional, o como escultura aquellas otras ciertamente volumétricas, pero concebidas desde un carácter

absolutamente pictórico, se hallará el brote de las bases de una nueva categoría artística.

En todas estas obras el elemento de la APARICION PRIMORDIAL de un arte no es absorbido o asimilado por el otro. Al contrario, en la sistemática presentación conjunta de los valores identificadores de la pintura y de la escultura, se promueve una tensión creativa que no provoca la desaparición de ninguna de las APARICIONES PRIMORDIALES de ambas artes, sino todo lo contrario, su exaltación. De la fusión de estas dos dimensiones de rango experiencial surge una nueva: **la dimensión pictotridimensional**. Ésta origina las características de una nueva APARICION PRIMORDIAL, formada desde un espacio real bajo coordenadas pictóricas de textura y color: **la PICTOTRIDIMENSION**.

## 1.2. EL ARTE DEL ESPACIO REAL COMO ELEMENTO PICTORICO.

### 1.2.1. EN EL CAMINO DE UN NUEVO AMBITO PLASTICO.

#### 1.2.1.1. La dimensión pictotridimensional.

Pere Salabert concentra la problemática de la PICTOTRIDIMENSION en una frase que sintetiza, desde un punto de vista técnico, toda la historia del discurso pictórico: "¿Cómo excavar el soporte de la pintura con una dimensión que lo específico de su lenguaje niega?".<sup>11</sup> En la dicotomía entre el soporte de la pintura y la construcción espacial se concreta la realidad de la dimensión pictotridimensional.

Cada género artístico tiende a configurar y precisar sus delimitaciones morfológicas distinguiéndose de los distintos géneros. Utilizando el **principio de asimilación** puede afirmarse la imposibilidad de la simple mezcla de dos categorías artísticas diferentes. En la evolución histórica del arte se aprecia que cuando el arte "ha traicionado su medio ha estado a punto de corromperse, o al menos, de perder su autonomía y su pureza".<sup>12</sup> Por ello, examinando las APARICIONES PRIMORDIALES de las diferentes artes se extrae la consecuencia de que cada arte ha de estar ligado a su específico lenguaje, y no tomarlo de las artes hermanas.

Así ocurre que en el intento de la propia definición, las artes tienden a su exclusivismo. De este modo también opina Albert E. Elsen cuando, refiriéndose a la singularidad de la obra de Jean Arp, dice: "Su trabajo no refuerza esa visión del arte moderno que ve una continua tendencia, desde el Impresionismo hasta el presente, por la cual pintura y escultura se mueven irrevocablemente hacia la auto-definición y mutua exclusividad".<sup>13</sup> Este exclusivismo que Elsen aprecia en el arte moderno origina que esa aparente mezcla de géneros e intercambios, existente en las últimas décadas, conduce a la aparición de nuevas categorías, tienden de nuevo hacia su propia definición exclusiva.

Habiéndose marcado y delimitado adecuadamente las peculiaridades de la pintura y de la escultura se puede llegar a especificar los componentes definidores por los que la PICTOTRIDIMENSION se distancia a la vez de la pintura y de la escultura.

La dimensión pictotridimensional se encuentra cuando los volúmenes de los objetos son formados dentro de un espacio real transportado dentro de las coordenadas bidimensionales de la pintura. El espacio, que una vez se encontraba ligado únicamente en el envolvimento de la escultura, llega a convertirse en un ingrediente activo, junto a la materia pictórica, en la dinámica de la PICTOTRIDIMENSION.

#### **1.2.1.2. Inadecuación de las categorías del arte.**

La PICTOTRIDIMENSION se desarrolló despegándose del relieve escultórico como medio de arte, como se podrá ver en el próximo capítulo en el que se examinarán los precedentes



históricos de la PICTOTRIDIMENSION. Lo que ha sido denominado como CONSTRUCTED RELIEF (Relieve Construído) lideró los cambios ocurridos en la escultura en los primeros años del siglo XX. Se presentó como una nueva forma de arte "al alejarse de los relieves previos por su identificación con ser construído, más que tallado o modelado, como lo eran los relieves en el pasado".<sup>14</sup>

Cuando se intentan afrontar las obras pertenecientes a este género artístico, se puede observar por parte de los diversos investigadores una incertidumbre para incluir estas obras en una clara estructura clasificatoria. Pero en lo que generalmente están de acuerdo es en lo mismo que Margit Rowell afirma: "Las convencionales categorías histórico-artísticas que unifican periodos y estilos, aparecen inadecuadas en el presente contexto".<sup>15</sup>

Y es que, ciertamente, las categorías utilizadas hasta ahora por la historia del arte no contribuyen a clarificar el panorama existente con las obras pictotridimensionales. Cuando estos artistas alejan la bidimensional superficie del muro y la instalan, como superficie tangible con elementos tridimensionales, en frente del muro, remueven las consideraciones ortodoxas del arte. De este modo piensa Margit Rowell cuando se expresa refiriéndose a este género artístico: "Estos componentes abstractos de espacio pictórico, traducidos a concretos materiales y espacio real, alterarán nuestras expectativas al considerar la pintura, la escultura y la arquitectura del siglo XX".<sup>16</sup>

### 1.2.2. LA PICTOTRIDIMENSION COMO ALTERNATIVA.

#### 1.2.2.1. El RELIEVE, entre la pintura y la escultura.

El arte del relieve es visto por Ron Kostyniuk en su libro: The evolution of the constructed relief, atendiendo a su carácter histórico-artístico, como una tierra de nadie entre la pintura y la escultura.<sup>17</sup> Del mismo modo, Albert E. Elsen opina que tanto el "PAINTING RELIEF" (Relieve Pintado), como el COLLAGE "resuelven el dilema de las alternativas entre pintura y escultura".<sup>18</sup>

Fuerte es el énfasis de diversos artistas y escritores afirmando sobre estas obras su alejamiento de las convencionales clasificaciones: "El RELIEVE GEOMETRICO es un arte basado en igual medida sobre una lógica evolución del Neoplasticismo y el material del Constructivismo. Ni es pintura ni es escultura, es un híbrido funcionando como modelo utópico de un oculto orden universal...".<sup>19</sup>

#### 1.2.2.2. El ASSEMBLAGE, entre la pintura y la escultura

Entre las manifestaciones pictotridimensionales, el ASSEMBLAGE es una de las que más se ha hablado. Del mismo modo que el relieve, no ha tenido una adscripción a una categoría claramente determinada. Ha sido celebrada por "superar los límites de la pintura y de la escultura".<sup>20</sup> Su fle-

xibilidad en el lugar de instalación le liberaba del convencional marco o pedestal al que estaban sujetos la pintura y la escultura.

En su progresivo desarrollo, el ASSEMBLAGE originó un peculiar estilo en la costa Californiana: el FUNK ART (Arte underground -subterráneo-) Los artistas se recreaban en la manipulación de inusuales materiales y objetos encontrados. Respecto a esto Robert Atkins en su libro Art Speak señala: "Su original uso de los materiales obscureció la división entre la pintura y la escultura".<sup>21</sup>

Todas estas actitudes en el ASSEMBLAGE fueron motivadas por un deseo en los artistas de resistirse a los sistemas convencionales. Como expresa Margit Rowell: "Creando formas tridimensionales pintadas, las cuales no eran ni pintura ni escultura, fueron liberados de las connotaciones académicas que imponían estos dos medios".<sup>22</sup>

#### 1.2.2.3. La PICTOTRIDIMENSION, alternativa plástica.

Lo que resalta como evidente en estas obras es su carácter objetual. Se desarrolló una tendencia, activa en el arte contemporáneo, que trata de destacar la calidad de objeto en la obra artística, originando la realidad pictotridimensional cuando se inserta en la pintura. El término de **cuadro-objeto** ha sido empleado de diversos modos para referirse a estos trabajos. Las obras surgen de una "experiencia plástico-cromática (más que de pintura y escultura) que conducen a la creación de cuadros-objeto".<sup>23</sup>

Esto es lo que F. Calvo Serraller juzga como sugestiva paradoja refiriéndose a la exposición "Esculturas sobre

la pared", donde destaca la perversidad actual en la mezcla de los géneros y los medios artísticos, forzando hasta el extremo su contradicción: "...carácter pictórico de unas piezas que, a la postre, son completamente escultóricas. ...escultores-escultores que juegan a parecer pintores, fijando la inmediatez en la ironía más enriquecedoramente ambigua".<sup>24</sup>

Este espacio ambiguo, que aparece latente constantemente entre la pintura y la escultura, es el que la PICTOTRIDIMENSION cubre con su realidad actual. Philip Leider lo pone de relieve en un reciente artículo en "Art in America" sobre Frank Stella: "La investigación de un trabajo de arte tridimensional que provee su propio volumen y espacio interior no ha aparecido en Stella solamente... David Smith, Donald Judd y Carl Andre, quienes conscientemente adelantaron la idea que la abstracción podría situarse por sí misma en un espacio que no era ni pintura ni escultura".<sup>25</sup>

Los propios artistas, del mismo modo, advierten que estas obras pictotridimensionales suponen una alternativa plástica al desentenderse de categorizar sus obras como pintura o escultura dejando abierta la puerta a la realidad de la PICTOTRIDIMENSION: "en mi propio caso, yo no se si hago algunas piezas como escultura pintada o como pintura".<sup>26</sup>

### 1.2.3. DEMANDA DE UNA NUEVA CATEGORIA ARTISTICA.

#### 1.2.3.1. Agonía del género pictórico.

Una de las tendencias recientes en la construcción pictórica tridimensional ha sido el **Estructurismo**. Los relieves del Estructurismo poseen la dimensión de la escultura y el color de la pintura, pero no son ni la una ni la otra. Desde las obras estructuristas se denunciaba la obsolescencia y desgaste de la pintura y la escultura. Muchos de sus representantes consideraban al Estructurismo como un nuevo género. Lejos de considerar al relieve como una transición entre la pintura y la escultura tridimensional consideraban que "entre un cuadro pintado y un cubo escultórico no hay nada... Aunque la pintura y la escultura puedan relacionarse y referirse al mismo problema, en sí mismas son manifestaciones diferentes del problema -lo mismo ocurre con el relieve-. El relieve es una forma única con su propia individualidad".<sup>27</sup>

Esta misma obsolescencia señala Simón Marchan cuando repasa la evolución de la "Nueva Abstracción" en su manifestación concreta del SHAPED CANVAS (Lienzo con forma): "La Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del shaped canvas en vez del clásico soporte no hace más que prolongar su agonía".<sup>28</sup>

### 1.2.3.2. Los artistas en la dicotomía.

Las declaraciones de los artistas, pintores o escultores, tiene una significativa relevancia mostrando su disconformidad con el tratamiento de sus obras como pinturas o esculturas, cuando no fueron concebidas como tales.

Jean Arp fue tomado por la Historia del Arte como escultor, a pesar de que se consideró a sí mismo como pintor hasta bien entrada la década de los Treinta. Sus relieves pictóricos comenzaron a aparecer por el año 1915.<sup>29</sup>

Otro de los datos interesantes es la evolución en los pintores, desde sus trabajos de absoluto orden pictórico, hacia la construcción tridimensional sin abandonar aquellos objetivos pictóricos. Entre ellos cabe citar a Charles Biederman (Norteamericano) quien influyó en todos los pintores del Estructurismo: "Biederman renuncia a la pintura a favor de la construcción, pues los procedimientos pictóricos tradicionales de los artistas europeos no le satisfacen".<sup>30</sup>

Y lo que corrobora más este sentimiento general, es que muchos artistas cuando inician su carrera ven los caminos trillados sobre lo que están trabajando, impulsándoles esta situación a desarrollarse dentro de los valores de orden pictotridimensional. Judy Pfaff, en una entrevista, rememora: "Había algo frustrante en ser pintora en Yale University. Parecía que nada podía ser introducido como una idea fresca porque siempre era derrumbado por la Historia. Durante mi último año comencé a realizar pequeñas piezas de instalación, las cuales no podían considerarse pinturas o esculturas".<sup>31</sup>

**Es necesaria una categoría artística que de respuesta a la constante reclamación de los artistas por la delimitación inherente en las características de los géneros pictóricos y escultóricos. Esta urgencia se incrementa desde que**

las estrechas y simplificadas visiones teóricas del arte han sido desbordadas por los nuevos hechos artísticos. Las ortodoxas clasificaciones se encuentran incapaces de manejar los nuevos acontecimientos artísticos.

### 1.3. CARACTERES DIFERENCIADORES DE LA PICTOTRIDIMENSION.

#### 1.3.1. ASPECTOS FISONOMICOS.

##### 1.3.1.1. La objetualidad tridimensional.

Aquí se halla el fundamental punto desde el cual la PICTOTRIDIMENSION emerge con autonomía. Se examinó en otro apartado el elemento definitorio que constituye cada arte, definido como APARICION PRIMORDIAL: Es la dimensión especial que cada arte engendra en su experiencia perceptiva, y que constituye un tipo especial de imagen de la realidad.

La PICTOTRIDIMENSION crea un intenso contrapunto entre la dinamicidad de la apertura tridimensional y el estatismo figurado del plano pictórico de soporte. De aquí, la especial experiencia perceptiva y creadora (en la realización) por la cual, adquiere su entidad individual frente a la pintura y la escultura.

Su característica fisonómica no se basa solamente en estar constituida por una construcción tridimensional, pues esto la identificaría como escultura. Sino que esta peculiar tridimensionalidad surge singularmente cuando al hecho pictórico se le reviste de objetualidad tangible. La realidad tridimensional de estas obras no provienen de la misma fuente de actitud espacial-ambital y dimensionadora que caracteriza a la escultura.

Todos estos trabajos pueden categorizarse desde su componente objetual que aporta, en el desarrollo de la concepción de la obra, el sentido de concretabilidad material. Ésta, se imprime en la realidad de la pieza artística, de tres modos tipológicos: extensionalmente, tridimensionalmente y volumétricamente.

#### **1.3.1.2. Orientación frontal.**

La frontalidad en la visión y contemplación de la obra es uno de los elementos comunes derivados de los elementos pictóricos que constituyen la PICTOTRIDIMENSION. Las obras reclaman ser observadas desde un limitado número de puntos de vista, generalmente concretados en la posición frontal-perpendicular a la obra. De este modo, la orientación frontal pasa a ser elemento primordial en la misma.



Si se rastrea en los análisis del trabajo de artistas involucrados en la creación pictotridimensional puede comprobarse la tendencia al mantenimiento de la frontalidad como elemento primordial y la consiguiente disposición de la obra en el plano del muro vertical. Ron Kostyniuk comenta una afirmación del crítico Nikolai Tarabukin sobre Tatlin: "...afirmó en 1923, que los relieves de Tatlin todavía demandan una frontal y, por lo tanto, estática vista".<sup>32</sup>

Y refiriéndose a las obras de RELIEVE CONSTRUIDO de Picasso, Margit Rowell afirma: "...estas construcciones son frontales. Colgadas del muro o de pie en el espacio, no tenían la intención de ser contempladas desde todos los lados".<sup>33</sup> Esta característica ha sido índice común en las producciones pictotridimensionales, desde las extensionadas sobre el muro hasta las más decididamente escultóricas durante toda la posterior evolución de la PICTOTRIDIMENSION.

### **1.3.2. EL VACIO, IMPULSOR DE LA PICTOTRIDIMENSIONALIDAD.**

#### **1.3.2.1. Fundamentos en la concepción del vacío.**

La introducción del espacio vacío, como elemento activo en el diálogo plástico de la obra, trajo consigo profundas renovaciones que consecuentemente produjeron la aparición y desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION.

La actitud pictotridimensional es formada desde el momento que los pintores empiezan a introducir términos espaciales reales en el campo de la acción pictórica. Del mismo modo los escultores, cuando comenzaron a manejar sistematizaciones pictóricas en sus obras volumétricas, contribuyeron al desarrollo de los fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION. **El punto común en el que coinciden ambas actitudes es el empleo de un vacío activo en la construcción de sus obras.**

Alexander Archipenko comenzó en 1909 haciendo esculturas que deliberadamente presentaban espacios vacíos. Convertía los vanos y huecos del material en realidad expresiva. Hasta entonces, en el arte occidental, el espacio vacío había sido contemplado como un agente negativo contrario a la positividad de la materia que, realmente constituía la obra escultórica. Archipenko vació el interior de la figura, logrando que el enmarcado sólido evocara el volumen desaparecido. El mismo expresaba: "Experimenté y concluí que la escultura puede comenzar donde el espacio es rodeado por el material".<sup>34</sup>

Henry Moore, como escultor, interpretó el volumen clásico a través de la incorporación de los huecos en sus obras. Enfocó el volumen escultórico desde la oposición vacío-lleno, dotando de plenitud positiva la percepción del espacio negativo. Julio Gonzalez cuenta entre otra de las importantes figuras que influyeron en la revolución de la escultura con sus obras de superficies y formas alargadas de hierro envolventes del vacío. Una mayor y detenida exposición de la evolución del vacío en el desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION será efectuada en el apartado 2.2.2..

El **Constructivismo** explotó fructíferamente la idea de la integración del espacio vacío. Sus partidarios extendieron las ideas condensándolas en manifiestos que hoy permiten ahondar en los principios estéticos y filosóficos que los

guiaban. Entre ellos El Lisitsky, describiendo El Proun, muestra la obra enfocada como un ámbito por donde desplazarse en todas las direcciones, derribando las convencionalidades pictóricas: "Hemos comprendido que la superficie de la tela ha dejado de ser cuadro, que ha pasado a ser construcción y que, como en una casa, debemos movernos alrededor, mirar hacia lo alto, escrutar hacia abajo. ...nosotros hemos empezado a movernos en la superficie de la tela hacia lo absoluto de la extensión".<sup>35</sup> Esta extensión potencia el protagonismo del vacío como elemento plástico en la realidad dialéctica de la obra: "...llevamos al espectador a través de la tela, hacia el espacio efectivo, situándolo en el centro de la nueva construcción en la extensión del espacio. El vacío, el caos, lo irracional se convierten en espacio, es decir, en orden, determinación".<sup>36</sup>

Así resulta que los componentes integradores de la escultura y la pintura llegan a fundirse en una misma esencia: **la pictotridimensionalidad**. De este modo lo expresa El Lisitsky: "Hemos experimentado los primeros estadios de nuestra construcción y nos hemos dado cuenta de que el espacio bidimensional tiene la misma esencia que el espacio tridimensional".<sup>34</sup>

#### **1.3.2.2. El vacío, elemento de la PICTOTRIDIMENSION.**

En Occidente se percibe el vacío como un fallo, como algo inacabado, aunque, en la evolución del arte del último siglo se observan pruebas evidentes de la existencia de una aspiración al vacío.

El concepto del vacío se halla impreso en la cultura

oriental. "El vacío es algo habitual, no sólo como ausencia, sino como inicio de algo positivo, como sustancia efectiva, de eficacia comparable a la de lo lleno, e incluso mayor que la de éste último".<sup>38</sup> Estos conceptos han ido contagiando el arte Occidental, incorporando elementos que han dinamizado la realidad de las obras.

La pintura occidental ha rechazado de manera constante el vacío y de un modo casi obsesivo. El "Horror Vacui" existente en el arte de Occidente está unido a la angustia del hombre que se vuelca en la abundancia del relleno con signos y símbolos que den respuesta en la dimensión humana a todas las inquietudes que se plantea. El vacío se presenta desprovisto de las pasiones humanas, revelando la presencia de Dios. Desde el momento que las culturas orientales, imbuidas en sentido trascendente, empezaron a influir en Occidente, el gusto por el vacío se extendió en el arte. No obstante, cuando la angustia del hombre reaparece, dominando la cultura, el "Horror Vacui" envuelve el arte en la necesidad de encontrar respuestas a través de los signos y símbolos a las aspiraciones del hombre.

El Impresionismo recogió en pintura mucha de la actitud que en las estampas japonesas los artistas estaban descubriendo. En obras impresionistas se volcaban los pintores a mantener una superficie continua sin grandes interrupciones. Pero esto todavía comprendía el universo plástico bidimensional en donde el vacío aparecía como superficie ausente de signos, algo así como reza la regla pictórica china: "En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío".<sup>39</sup>

La característica que la PICTOTRIDIMENSION aporta es la de incorporar al espacio bidimensional pictórico un vacío real introducido en el soporte de la obra, lo cual aparece combinado, a menudo, con la construcción tridimensional sobre dicho soporte. Pero el mismo resultado aparece cuando el

vacío no está rodeado de material concreto. De hecho, la disposición del contorno irregular está añadiendo y componiendo zonas del alrededor de la obra como áreas de vacío espacial que se introducen en la obra. Analizado de otro modo, se insertan en la realidad ambital que rodea a dicha obra, elementos corpóreos que atrapan el vacío de alrededor, convirtiéndolo en elemento signifiante en la totalidad de la expresión de la obra.

### **1.3.3. EL MARCO, ELEMENTO EXPRESIVO-PLASTICO.**

Como se ha visto, la PICTOTRIDIMENSION incorpora al espacio bidimensional pictórico un vacío real introducido en el soporte de la obra. Ese vacío existente en el interior o en los bordes externos de la obra modifica las características del tradicional marco. Ya, incluso, desde el momento que la PICTOTRIDIMENSION aparece como un objeto -elemento de la realidad que contiene en sí mismo los datos de función y finalidad individualizada y diferenciadora- la necesidad del enmarcado, con su directa referencia al cuadro pictórico, desaparece.

### **1.3.3.1. Función del marco.**

**1.3.3.1.1. EL MARCO, ENVOLTURA NECESARIA.** La pintura ha llegado a caracterizarse como un arte con sus unidades lingüístico-comunicativas bien definidas gracias al marco, elemento que aislaba y diferenciaba la pintura del fondo donde se colocaba.

El marco ha existido como elemento material desde la pintura, unido a la realidad del espacio cuadrangular de lo pictórico. Funcionaba en su misión de proteger la pintura, resaltarla de obras y objetos vecinos, y ser una llamada de atención para no pasar inadvertidamente frente al cuadro.

El hecho objetivo de delimitar una superficie encerrando la imagen, esta noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por un trazo lineal, parece surgido de la cultura occidental. En otros espacios culturales no se han esforzado en separar el cuadro del fuera del cuadro, y cuando lo hacían ese cuadro podía acercarse a cualquier forma geométrica. "El cuadro con forma mayormente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva y la racionalidad geométrica".<sup>40</sup>

Es iluminador como en el lenguaje francés no existe diferenciación entre las palabras: cuadro y marco. Ambos significados son referenciados en la palabra cadre. Los conceptos de pintura y marco han ido envolviéndose y uniéndose en una misma significación: El cuadro precisaba de su marco para ser expuesto. Tanto es así que la imagen final debía su resultado definitivo a la fusión en una unidad significativa interrelacionada.

**1.3.3.1.2. EL MARCO EN SU FUNCION ESCULTORICA.** La pintura se ha visto ligada, por la necesidad de la demarcación de su superficie, al marco o a la creación material concreta de sus bordes-contornos. La escultura, sin embargo, mantiene en sí misma la ley interna que la rescata de la confusión indiferenciada, encerrando sobre sí la energía, la tensión del espacio.<sup>41</sup>

Según Gillo Dorfles, el cuadro, en las tendencias informalistas, sólo alcanzaba forma propia despegándose del magma indiferenciado de lo informe, cuando a través del marco adquiría la cualidad de una Gestalt totalmente aislada del resto del ambiente.<sup>39</sup> Así, el marco aparece dotado de características de intervalo, posibilitando a la obra de un resalte sobre el indiferenciado fondo. Gracias al marco como pausa e intervalo, se percibe mejor esa imagen pictórica.

La simplista comparación del marco pictórico con el pedestal escultórico no deja de contener cierta visión de la similitud en los efectos que cada uno de ellos realizan sobre las obras, pero está lejos de revelar la auténtica significación. Albert E. Elsen afirma: "Cuando los escultores como Rodin y Brancusi habían removido bases y pedestales de sus esculturas, eliminaban así el equivalente al marco de la imagen".<sup>43</sup> No es tan apropiada esta comparación; la escultura posee en sí su propia autonomía frente al ambiente al ser un ser entre los seres. El pedestal contribuía a magnificarla, a dotarla de un rango distintivo o un punto diferenciado de vista.

A veces el marco también ejercía esa misma función: dotado de apariencia escultural, aportaba un carácter especial al cuadro en el que iba ensamblado, uniéndose al mismo de modo permanente.

### **1.3.3.2. Evolución en la emancipación del cuadro.**

**1.3.3.2.1. EL MARCO LIGADO A SU CUADRO.** Los artistas mantuvieron la construcción del espacio pictórico teniendo como base de referencia la vertical y horizontal del marco, que normalmente conserva las direcciones principales del mundo físico.<sup>44</sup> Aquí radica la interrelación inseparable de la pintura y el marco.

Retrocediendo al Renacimiento Italiano es posible contemplar de qué modo tan extenso los marcos eran diseñados para una pieza concreta pictórica. Ha sido en los años posteriores, con sus cambios de emplazamiento y con una falta de visión en la actividad museística, que los cuadros han sido desprovistos de sus originales enmarcados. Una reciente exposición en el Metropolitan Museum of Art ha permitido contemplar la extensión alcanzada por el marco profusamente construido en la mitad del siglo XVI. "En Florencia no era nada raro para los arquitectos y escultores volcar su fantasía en el diseño del marco".<sup>45</sup>

Estos marcos están compuestos de elementos arquitectónicos, como si de retablos y portadas de edificio se trataran. Tallados o esculpidos entre orlas y figuración renacentista, los marcos aparecen con presencia absolutamente escultórica, dotando a la obra pictórica de un componente que lo envolvía y se ajustaba a él formando una unión permanente.

Aunque permanentemente unidos a la obra, el carácter de estos marcos no parecen contener a pesar de todo una inherente indisolubilidad en la construcción de la obra.

**1.3.3.2.2. EMANCIPACION DEL CUADRO.** El marco en el Renacimiento cumplía una función esencial desde que la acción narrativa se desarrollaba justamente dentro de los



límites del mismo. En los cuadros renacentistas todo ocurría dentro del recuadro marcado. El Barroco trajo un nuevo modo compositivo: la composición se expandía más allá de los límites del marco. La acción que era narrada en la pintura tenía visos de secuencia y remitía la escena que estaba teniendo lugar a un exterior más allá del cuadro. Claros ejemplos son los conocidos cuadros de las Hilanderas y las Meninas de Velázquez.

A pesar de todo, el marco ejerció fuerte influencia hasta el advenimiento del movimiento Constructivista, bien entrado el siglo XX. En el Impresionismo, los pintores tenían todavía presente el marco porque era necesario para integrar la superficie y recordar al ojo que el cuadro era plano. Había que recurrir al contorno de la superficie para indicarlo. Esta superficie hipersensible obligó a Cezanne a recurrir a un dibujo y un diseño más geométricos que los de los viejos maestros para mantenerla plana, al haber desaparecido la ilusión escultórica: "sólo se podía impedir que los bordes irrumpieran en esta superficie atirantada manteniéndola regular y casi geométrica, de modo que hiciese eco más insistentemente a la forma del marco".<sup>46</sup>

El Lisitsky, en su escrito sobre el Proun, comenta acerca de la pintura suprematista: "...con todo su carácter revolucionario la tela suprematista seguía aún dentro del ámbito de una concepción típica del cuadro".<sup>47</sup> Seguía manteniéndose la concepción pictórica que solicitaba el marco.

Donde empezaron a darse pasos de despegue respecto al marco fue en la antigua pintura rusa. Los iconos, que después influirían en los artistas del relieve construido, eran realizados en una perspectiva invertida que coloca al artista y al espectador en el interior del cuadro. No son "como el cuadro renacentista ventana al mundo, sino un espacio organizado en forma autónoma, cerrado en una autodefinición propia, y que por lo tanto no necesita marco".<sup>48</sup>

La necesidad de la utilización del marco se invirtió progresivamente a lo largo de la historia de la pintura de este siglo. A medida que el cuadro iba objetualizándose y destacando por sí mismo de la pared, y el espacio pictórico no precisaba del marco para potenciarse, el marco fue perdiendo su función sostenedora de la imagen pictórica.

#### **1.3.3.3. Absorción del marco por la PICTOTRIDIMENSION.**

**1.3.3.3.1. REALIDAD ESCULTORICA DEL MARCO.** El marco aparece como uno de los elementos que surge en la PICTOTRIDIMENSION con independencia, incorporándose a la dinámica expresiva del mismo. La propia realidad de la obra pictotridimensional lleva consigo la absorción del hecho escultórico del marco. El desarrollo de espacios vacíos y componentes tridimensionales en la extensión de la obra impulsa a la PICTOTRIDIMENSION a emanciparse del marco al existir por sí misma como objeto despegándose de la pared. Todo esto fomenta la desaparición o absorción del marco en las obras pictotridimensionales.

No siempre desaparece el marco. Una especial situación se produce cuando existe. El marco deja de cumplir absolutamente su clásica misión de protección, resalte y diferenciación de la obra, pasando a incorporarse como un componente más en la totalidad de la expresión de la obra. El marco comienza a introducirse en la propia obra, a crecer y resultar inclusive de gran importancia para el total conjunto estético formado por el elemento central y lo que lo bordea. Llega a fundirse, a veces, en la propia obra, manteniendo su clásica disposición.

**1.3.3.3.2. EL MARCO INTRODUCIDO EN LA OBRA.** Cuando el marco se introduce en la obra, bien por sus caracteres formales o bien por su colocación física dentro de la obra, se incorpora una fisonomía muy generalizada dentro del arte pictotridimensional: la realidad constructiva material íntimamente ligada con elementos pictóricos.



Greg Constantine. "Precipitous Picasso", acrílico/lienzo y madera, 110x117x11 cm., 1989.

Unos cuantos ejemplos ayudarán a ilustrar estas cualidades de la PICTOTRIDIMENSION. Greg Constantine realiza unas obras donde se limita a presentar retazos de famosas pinturas de distintas épocas, agrupándolas con muy diferentes marcos cada una. Una de las obras más extremadas en su concepción es "Precipitous Picasso" donde se restringe a la utilización de una sola imagen famosa, presentando sus trozos compuestos destacando el elaborado marco. Esto muestra el significativo desplazamiento de la atención sobre el marco convirtiéndolo, con su removimiento y reagrupación, en el verdadero protagonista de la obra.



Gladys Triana concibe en sus obras el reforzamiento del vacío componiendo una agrupación en forma de collage en la zona céntrica, produciéndose una serie de vacíos que rebordearán el núcleo del conjunto expresivo. El marco, aquí formado de un vasto elemento rectangular de madera, es el promotor de este vacío. Sobre el marco, jugando a dinamizar y resaltar la propia presencia se encuentran añadidos diferentes marcos típicos labrados, dispuestos alternativamente, dejando ver la madera donde se apoyan, y situados desplazándose hacia el exterior del cuadro rompiendo la tradicional tensión de encerramiento que el marco poseía.



Gladys Triana. "Object proximity", técnica mixta, 218x117 cm., 1985-1989.

En su cuadro "Sonrisas de esperanza", Ramón Almela aporta una especial visión del desplazamiento del marco, convirtiéndolo en elemento primordial de la constructividad expresiva de la obra. Dos paneles rectangulares muy alarga-



dos de madera quedan separados entre ellos por un pequeño enmarcado, vacío, de madera. Este rectángulo actúa separando los dos paneles que en un principio estuvieron unidos. Su desplazamiento vertical, además de horizontal, aporta a la obra su estructura básica. El marco exterior, que debería ajustar en el contorno de la obra, se halla descentrado y elevado, adquiriendo un rango decisivo en la percepción de la obra.

Ramón Almela. Sonrisas de esperanza, óleo/aglomerado, 222x121 cm., 1987.

**1.3.3.3.3. EL MARCO FUNDIDO CON LA OBRA.** Existe una actitud que aparece muy extendida en relación al sistema de tratamiento del marco por la PICTOTRIDIMENSION: la fusión de la propia obra con el marco. En la obra pictotridimensional esa estructura rectangular del marco se uniforma por medio del color y del tratamiento textural con los elementos centrales de la misma.

Robert Therrien en su "Yellow bird box" realiza una ejemplar sintetización de esta actitud. Construida toda ella de hoja de metal, un relieve del grafismo simplificado de un pájaro pintado de negro aparece en el centro de la obra, nada más. El fondo, de un amarillo liso de esmalte, se extiende hasta el marco que lo cobija.





Therrien. "No title (Yellow bird box)", hoja de metal y esmalte, 240x285x20, 1990



En esta misma línea, aparecerían algunas de las obras de Paul Savitt de aspecto absolutamente volumétrico. Sus variaciones con ésta "wheel" le llevan a enmarcar algunas con esa envoltura en circunferencia que abarca el círculo de la obra y se une indisolublemente a ella.

Savitt. "wheel", técnica mixta/lienzo, 100x100x25 cm., 1983.

Una particular y singular presentación del marco como elemento expresivo de la obra la realiza Marcia Gygly King. En su "Long Island Burning Bush". Como en casi todos sus trabajos, se expresa en las amplias formas con las que construye el marco. Enormes y retorcidos volúmenes se desplazan, rebordeando la obra central, conjugados con los ritmos estructurales del interior. La obra se impone desde su marco, resultando en una completa absorción por parte del mismo del componente pictórico central.



Marcia Gygly King. "Long island burning busch", óleo/lienzo y técnica mixta en marco, 317x360x85 cm., 1989.

CITAS BIBLIOGRAFICAS  
CAPITULO 1.

- 1 Stella, Frank.: Working Space, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, Pág. 10
- 2 Marchán, Simón.: Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Alberto Corazón, 1972 (2<sup>a</sup> ed. 1974), Pág. 165
- 3 Vasarely, Victor.: Plasti-cité. L'oeuvre dans votre vie quotidienne, Castermann, 1970, Pág. 124. Extraído de S. Marchán.
- 4 Francastel, Pierre.: Pintura y sociedad, Madrid, Cátedra, 1984.
- 5 Langer, Susanne.: Los problemas del arte, Buenos Aires, Infinito, 1957, (1<sup>a</sup> ed. español 1966), Pág 85
- 6 Langer, Susanne.: Op. cit. pág. 86
- 7 Dabrowski, Magdalena.: Contrastes de Forma, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, Pág. 217
- 8 Langer, Susanne.: Op. cit. pág. 89



- 9 Dorfles, Gillo.: Simbolo comunicación y consumo, Barcelona, Lumen,  
1962 (2<sup>a</sup> ed. 1975), Pág. 192
- 10 Langer, Susanne.: Op. cit. pág. 92
- 11 Salabert, Pere.: (D)efecto de la pintura, Barcelona, Anthropos,  
1985, Pág. 103
- 12 Dorfles, Gillo.: El devenir de las artes, Fondo de Cultura Economica  
México, 1963 (2<sup>a</sup> ed. 1982), Pág. 53
- 13 Elsen, Albert.: Origins of modern sculpture, New York, Braziller,  
1974, Pág. 109
- 14 Kostyniuk, Ron.: The evolution of the constructed relief, Calgary,  
1979, Pág. 9
- 15 Rowell, Margit.: The planar dimension, New York, Guggenheim Museum,  
1979, Pág. 26
- 16 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 9
- 17 Kostyniuk, Ron.: Op. cit. pág. 27
- 18 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 151
- 19 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 156, extraído del catálogo de César  
Domela, Van der Marck, Galerie d'Amécaurt, París, 1977
- 20 Marchán, Simón.: Op. cit. pág. 193
- 21 Atkins, Robert.: Art speak, New York, Abbeville Press, 1990, Pág. 82
- 22 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 26
- 23 Dorfles, Gillo.: Naturaleza y artificio, Barcelona, Lumen, 1968  
(1<sup>a</sup> ed. español 1972), Pág. 70
- 24 Calvo Serraller, F.: Esculturas sobre la pared, "El país"  
Noviembre 1986.
- 25 Leider, Philip.: Shakespearean fish, "Art in America", Octubre  
1990, Pág. 184
- 26 Smith, David.: aparecido en "Art in America", Octubre 1990, Pág. 176
- 27 Rickey, G.: Constructivism, origins and evolution, Londres, Studio  
Vista, 1967, Pág. 118
- 28 Marchán, Simón.: Op. cit. pág. 105
- 29 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 109
- 30 Dabrowski, Magdalena.: Op. cit. pág. 260

- 31 Pfaff, Judy.: catálogo exposición "10,000 things", New York, Holly  
Holly Solomon Gallery, 1988.
- 32 Ron Kostyniuk.: Op. cit. pág. 18
- 33 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 11
- 34 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 98
- 35 Varios autores.: Constructivismo, Madrid, Alberto Corazon,  
1973, Pág. 54
- 36 Varios Autores.: Constructivismo, Op. cit. pág. 55
- 37 Varios Autores.: Constructivismo, Op. cit. pág. 55
- 38 Dorfles, Gillo.: El intervalo perdido, Barcelona, Lumen,  
1980, (1ª ed. español 1984), Pág.35
- 39 Gauthier, Gay.: Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido,  
Madrid, 1986, Pág. 45
- 40 Gauthier, Gay.: Op. cit. pág. 23
- 41 Albrecht, Hans.: Escultura en el siglo XX, Barcelona, Blume,  
1981, Pág. 101
- 42 Dorfles, Gillo.: El intervalo perdido, Op. cit. pág. 75
- 43 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 120
- 44 Torán, Enrique.: El espacio en la imagen, Madrid, Mitre,  
1985, Pág. 144
- 45 Rusell, John.: Picture this: Frames without paintings at the Met,  
"The New York Times", Junio 1990.
- 46 Greenberg, Clement.: Arte y Cultura, Barcelona, Gustavo Gili, 1983
- 47 Varios Autores.: Constructivismo, Cp. cit. pág. 52
- 48 Calabrese, Omar.: El lenguaje del arte, Barcelona, Paidos,  
1987, Pág. 191

## 2. A P A R I C I O N   Y   E V O L U C I O N D E   L A   P I C T O T R I D I M E N S I O N

## 2.1. EVOLUCION DEL RELIEVE ESCULTORICO.

### 2.1.1. DESARROLLO DE LAS IDEAS SOBRE EL ESPACIO EN ARTE.

#### 2.1.1.1. ADOLF HILDEBRAND y su teoría del espacio.

En la aparición y desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION contribuye en sobremanera el progresivo desarrollo de las ideas sobre el espacio. Hasta finales del siglo XIX, el espacio tan sólo es referido en cuanto a los diferentes efectos de espacio virtual en la pintura y no es desarrollado en sentido estricto hasta la aparición de los escritos de Theodor Lipps y Adolf Hildebrand en la década de 1890. "De hecho, sólo fue a partir de los comienzos de esa década cuando la idea del espacio empieza a considerarse como la esencia de la experiencia artística".<sup>1</sup> Del pequeño ensayo El problema de la forma del escultor Hildebrand provino el mayor impulso en la idea del espacio en las artes. La idea del espacio y la forma -que es un espacio delimitado- establece el contenido esencial, la realidad esencial de las cosas.<sup>2</sup> Su teoría se centra sobre la relación espacial entre espectador y objeto como experiencia artística. La percepción es el punto de partida para comprender el problema de la forma desde una perspectiva fundamentalmente psicológica.

#### 2.1.1.2. HILDEBRAND y las ideas de RODIN.

Las ideas sobre el espacio de Hildebrand mantenían una contraposición fundamental con las de otro influyente escultor por aquellos años: Auguste Rodin. Hildebrand interpreta el espacio como realidad contrapuesta a lo corporal. Sus trabajos van dirigidos a formar, "mediante la conformación de objetos que al mismo tiempo delimitan siempre el cuerpo aéreo, una estructura dinámica extendida tridimensionalmente revelándonos un volumen global continuo."<sup>3</sup>

Sin embargo, en Auguste Rodin se da una concepción totalmente opuesta. Centra su investigación espacial en la interacción constante entre la obra, la luz y el espectador, buscando la íntima fusión entre el objeto plástico conformado y el entorno atmosférico. Rodin concibe el espacio desde las inherentes cualidades relacionadas con las propiedades artísticas de la obra que configuran la unidad espacial: "Los gestos y toques de la superficie del volumen son las últimas manifestaciones del movimiento interno de la obra que salen al encuentro del espectador creando un campo de tensiones".<sup>4</sup> Apunta H. J. Albrecht acerca de Rodin que leyendo el ensayo El problema de la forma en el arte plástico debió de comentar el escrito con esta breve observación: "Existe también el problema del lenguaje".<sup>5</sup>

## 2.1.2. EL RELIEVE EN LA ESCULTURA.

### 2.1.2.1. El relieve según HILDEBRAND.

Aunque las actitudes con respecto al espacio mencionadas anteriormente se conjugan en los diferentes pensamientos artísticos, se concentrará el estudio en Rodin por la importancia que para el relieve escultórico tienen sus concepciones y sus obras. Sus trabajos en relieve suponen una revolución en la tradicional concepción del relieve.



Auguste Rodin. Las puertas del infierno. 1880-1917

Hildebrand se muestra partidario de la ortodoxa concepción del relieve. En su influyente ensayo, Hildebrand aconseja que el escultor de relieve diseñe su composición como si existiera entre dos hojas de cristal, de tal modo que varios de los puntos más altos del relieve tocaran el imaginario plano frontal.<sup>6</sup> El plano posterior podría ser llano, o al menos a consistente profundidad de la superficie. Hildebrand consideraba antiartístico que algunas de las partes del relieve se proyectaran más allá del plano frontal.

#### 2.1.2.2. Innovación del relieve por Rodin.

Una vez más se constatará la contraposición de Rodin a las ideas de Hildebrand atendiendo a uno de los más ambiciosos y espectaculares relieves en la Historia: "Las puertas del infierno" (1880-1917). En esta obra se aleja de las ideas del escultor alemán al no usar un plano liso posterior y al situar las figuras en profundidad mejor que adherirlas a ese imaginario plano frontal de Hildebrand. En esta obra, Rodin emplea toda forma de proyección. Las figuras se mueven no sólo lateralmente, sino hacia dentro y hacia fuera. Combina imágenes en bajorrelieve con alto relieves, además de figuras absolutamente despegadas del fondo como la conocida de "El pensador" que emerge del plano posterior sobre el que está situado. El trabajo de Rodin no fue muy aplaudido por la Academia: "De acuerdo a la visión de la Academia Francesa, Rodin violó las esenciales cualidades del arte porque L'effect (luz y oscuridad) tomaron el lugar de la belleza".<sup>7</sup>

#### 2.1.2.3. Funciones históricas del relieve.

La misión del relieve había sido limitada a la función de adorno en las obras de arquitectura. Tradicionalmente era esculpido o modelado en piedra o bronce. Para el exterior de los edificios se disponían los alto relieves, donde las figuras sobresalían bastante del plano posterior, por la desintegración de las formas a causa de la luz directa del sol. Por lo contrario, los bajo relieves eran destinados a la decoración de los interiores del edificio.



Algunos escultores introducen su modificación en el interés funcional del relieve. El relieve fue utilizado para posibilitar la plasmación de una visión imaginaria. Igual que lo hizo Rodin con su "Puertas del infierno", Ernst Barlach se sirvió de los relieves como en "La visión" (1912) para dar forma y representar el mundo de los sueños contrapuesto al de la realidad. La modificación de la estructura material y convenciones académicas en el relieve escultórico en función de la intención narrativa creó las bases para desarrollar los recursos técnicos del relieve.



Ernst Barlach. La visión. 1912

#### 2.1.2.4. El relieve realizado por pintores.

Los mayores y revolucionarios avances en el terreno del relieve escultórico fue llevado a cabo, paradójicamente, por pintores. La policromía de los relieves había sido interrumpida en el Renacimiento. Los académicos se resistieron a la aparición del relieve pintado arguyendo que era el signi-



ficado moral del tema el que le daba su "color" ordenando el efecto total de luz y oscuridad.<sup>8</sup>

Aun así los pintores se aplicaron a la construcción de relieves. **P. Auguste Renoir** muestra una continuidad entre sus dibujos y pinturas, y los relieves. Como en "El juicio de Paris" (1914) Renoir parece aceptar las normas imperantes aunque en lo que se distancia es en "la reducción del detalle en orden a alcanzar mayor amplitud de formas y más contraste en los ritmos."<sup>9</sup>



Auguste Renoir. El juicio de Paris. 1914

Precisamente, este sometimiento a los elementos sintácticos pictóricos domina en los relieves de **Paul Gauguin** y **Raymond Duchamp-Villon**. Gauguin fue a contrapelo del tradicional relieve escultórico. Sus tallas de madera en relieve revelan su enseñanza autodidacta. Gauguin se apartó de los modelos clásicos que la academia ofrecía, bebiendo de las fuentes indígenas en sus motivos -como se puede apreciar en la obra "Enamórate y serás feliz"(1888)- al igual que en



Paul Gauguin. Enamórate y serás feliz. 1888

pintura. "Las texturas y crudas líneas limítrofes de las figuras distancian a Gauguin del relieve europeo e irónicamente de sus primitivos modelos."<sup>10</sup> El volumen de las figuras era tallado regodeándose en el modelado de las formas internas del cuerpo, que generalmente eran interpretadas de forma alisada. Gauguin, asimismo, hacía uso del color aplicándolo desde un simbolismo personal y con propósitos decorativos.



Una de las preocupaciones de Duchamp-Villon estuvo en rediseñar el relieve. Se percató en los estudios que realizaba para sus relieves que la escultura debía ser cuestión de ritmo; algo de abstracción facilitaba las conjugaciones rítmicas de la figura humana. Esto aportó, como se ve en "Los amantes" (1913), una sintaxis imaginativa usando intervalos entre las partes del cuerpo, que preservaban la realidad biológica, reforzando el objetivo estético de ritmo y movimiento.

Matisse fue otro de los pintores que prestaron atención al relieve y colaboraron en su desarrollo. Su esfuerzo contribuyó a lograr subordinar el tema de la obra al requerimiento estructural de la presentación artística.<sup>11</sup>



Raymond Duchamp-Villon. Los amantes. 1913

## **2.2. APARICION DEL RELIEVE CONSTRUIDO.**

### **2.2.1. DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CONSTRUCTIVISTA EN PINTURA**

#### **2.2.1.1. Introducción.**

El relieve, como medio de arte, tiene una larga historia enraizada en las primeras inscripciones sobre los muros de las cuevas habitadas por el hombre de Cromañón. La evolución de su historia corre paralela al desarrollo de la percepción en el hombre. Su fuerte desarrollo, que ha culminado en la PICTOTRIDIMENSION como nueva forma de arte, fue debida a diversas influencias. Se han analizado aquellas que provienen propiamente de la escultura misma, donde el relieve como técnica estaba clasificado. El acceso de pintores, en los principios del siglo XX, a la realización de relieves y esculturas, sin poseer adecuados conocimientos en la materia técnica, produjo esta profunda renovación.

Es necesario apuntar las ideas básicas que desde el terreno pictórico colaboraron a crear la atmósfera apropiada para la aparición del relieve construido que conformaría la PICTOTRIDIMENSION.

#### 2.2.1.2. Del Impresionismo al collage.

Con la aparición del Impresionismo, el color empezó a ser usado en la obra pictórica con función estructural independientemente del objeto pintado. La armonía en la construcción de las pinceladas era ordenada desde el color. La figura, el motivo, eran fundidos en una ósmosis con su ambiente, prevaleciendo en la imagen la estructura colorista del conjunto.

Las manchas de color y las vibrantes pinceladas fueron pronto sustituidas por la articulación plana de formas de Cézanne. "Cézanne fue el primero en concebir el plano como una área definida, acercándola al muro."<sup>12</sup> La actitud de análisis con formas simples -cilindro, esfera y cono en adecuada perspectiva- llega a ser el resorte para la aparición del Cubismo analítico por parte de Picasso y Braque. Las ideas de Cézanne de revolver e interconectar planos originan la nueva formulación cubista del lenguaje artístico. El nuevo sistema partía de la fragmentación de las formas en elementos planos dislocados y vueltos a componer a modo de armazón lineal en un espacio plano. Con la conceptualización del tema y la subordinación a la estructura pictórica, se potenciaba el desarrollo de una mentalidad constructiva en el arte.

En la etapa del Cubismo sintético se puede encontrar la fuente de la aparición del collage y la subsiguiente del relieve construido: "Mientras el Cubismo analítico brindaba a los artistas la lisura de sus planos frontales superpuestos, las obras del Cubismo sintético posteriores a 1912 fueron las que introdujeron las formas sintetizadas planas de pintura, el espacio abstracto, y el aspecto 'constructivo' de la composición."<sup>13</sup> Y precisamente, con la búsqueda de la conceptualización de la imagen apareció el collage al incor-

porar el material auténtico sobre el trabajo pictórico. La fase sintética del Cubismo inició la rápida evolución de los conceptos pictotridimensionales con la introducción de elementos reales en el espacio pictórico. Margit Rowell opina así cuando contempla el Cubismo sintético como la materialización formal de un concepto, contrario al Cubismo analítico que era la abstracción de formas naturales.<sup>14</sup>

## **2.2.2. INCORPORACION DEL VACIO Y OTROS MATERIALES.**

### **2.2.2.1. Espacio y vacío en la escultura.**

La incorporacion del vacío como elemento expresivo autónomo fue uno de los mayores factores determinantes en la conquista del espacio picto-escultórico.

Derivado de la noción de espacio que Hildebrand expuso, el espacio se reveló como un componente más con el que el artista trabajaba.

Rodin influyó sobre el entendimiento del espacio y la atención por el vacío. Desarrollando parcialmente las esculturas de figura, Rodin reclamaba la atención sobre esa área de espacio donde el desaparecido miembro o cabeza podría estar.

Aunque fue Alexander Archipenko quien comenzó haciendo esculturas a principios de 1909 que deliberadamente presentaban espacios interiores de la figura vacíos. "No quiso que estos intervalos parecieran accidentales o impremeditados en forma. Refiriéndose a 1912, Archipenko escribió: Experimenté y concluí que la escultura comienza donde el espacio está rodeado por el material."<sup>15</sup> En su obra "Mujer paseando" (1912) vació el interior de la figura, y su sólido enmarcado evoca el desaparecido volumen del torso. Archipenko fue pionero en dar al espacio vacío un significado equivalente al volumen en la escultura.



Alexander Archipenko. Mujer paseando. 1912

#### 2.2.2.2. BOCCIONI y el dinamismo del Futurismo Italiano

Los artistas italianos de esa época estuvieron preocupados por todos los temas que implicaran transformación. El FUTURISMO ITALIANO hizo su primera aparición relevante en 1910. El interés de los futuristas por el mundo moderno e industrial, y su búsqueda de nuevos modos de expresión compatibles con la noción de modernidad, aportó un fuerte impulso en el desarrollo de las ideas del espacio, la escultura y sus materiales.



Umberto Boccioni fue el más destacado e influyente escultor de esta actitud artística. Ampliamente afectado por el Cubismo y en particular por las obras de Picasso, centró el problema de la escultura en el carácter de ser una nueva construcción de planos.<sup>16</sup> Para Boccioni, los planos no debían ser ni descriptivos, ni totalmente abstractos, sino que debían contener la interacción del espacio con el material.



Umberto Boccioni. Cabeza más casa,  
más luz. 1912

Picasso. Cabeza de mujer. 1909

Esto se revela en sus primeras construcciones de 1912, como puede apreciarse en la ya desaparecida "Cabeza más casa, más luz" donde se atravesaban el crucero de una ventana, un haz de rayos de luz y una cabeza. Esta cabeza mantiene en sus hendiduras superficiales unas similitudes con la temprana escultura de Picasso "Cabeza de mujer" (Fernande Olivier), de 1909.



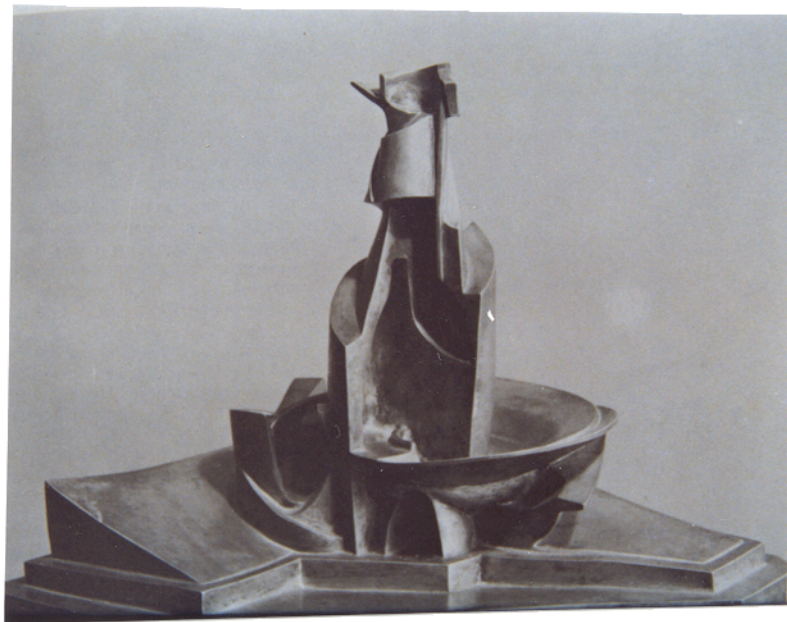
Como se anotó en el apartado del desarrollo del relieve por pintores, la libertad de realización permitió la innovación: "Picasso compartió con Matisse el sentido de libertad que les permitió realizar esculturas como nunca habían sido hechas antes."<sup>17</sup>

#### **2.2.2.3. Materialización del espacio con BOCCIONI.**

El Futurismo italiano aportó una revolución, con su visión del dinamismo de la realidad, en la manera de entender el espacio como una entidad unitaria e indivisible; los límites del espacio se derrumban, las distancias no son más que zonas de menor intensidad entre los estados más densos de la materia, es decir, los objetos. La escultura es concebida como la acción que modela el espacio plástico exterior.

El mejor texto conocido sobre escultura futurista es el Manifiesto técnico de la escultura futurista de Boccioni en 1912, y el prólogo en el catálogo de su exposición de 1913. El primer punto del Manifiesto se centra en la arquitectura como origen y último fin de la escultura: "La arquitectura es para la escultura lo que la composición es para la pintura."<sup>18</sup> Lo cual, muestra la actitud dimensionadora que empezaba a adquirir la escultura como generador ambital y creador de espacio. En segundo lugar, el objetivo de la escultura "no es la forma pura sino el ritmo puramente plástico, no la construcción de los cuerpos."<sup>19</sup> Esto dirige la escultura a la misión de plasmar las líneas de fuerza constitutivas de la acción, alejándose de la idea de representación clásica del volumen. Y tercero, Boccioni explica que él busca "una completa fusión de ambiente y objeto con la

interpenetración de los planos".<sup>20</sup> y finalmente, compensando su dinamismo abstracto: "Uno debe olvidar completamente la figura encerrada en su línea tradicional, y al contrario presentarla como el centro de direcciones plásticas en el espacio".<sup>21</sup>



Umberto Boccioni. Desarrollo de una botella en el espacio. 1912

La más dramática y literal apertura de la barrera de forma, con la incorporación del espacio dentro de los sólidos, fue su obra "Desarrollo de una botella en el espacio" (1912). Incorporando un tema vanal como motivo principal, Boccioni aporta un nuevo impulso en el avance de las ideas de escultura. Utiliza algo tan estático e inanimado como una botella para dar forma a su visión dinámica de la existencia. Con esta escultura, Boccioni promueve el abandono del hombre como tema primordial y exclusivo de la escultura. Se acerca a los objetos cotidianos, haciendo palpable su extensión en el espacio de forma sistemática y plástica.

#### APARICION Y EVOLUCION DE LA PICTOTRIDIMENSION

#### 2.2.2.4. Renovación de los materiales clásicos.

Al tiempo que el Cubismo y el Futurismo desarrollaban los conceptos sobre espacio y temática y su formulación en la escultura, los materiales en escultura iban a ser objetivo de renovación.

Una premisa frecuentemente adscrita al temprano periodo de la escultura moderna es que el artista debe ser fiel a sus materiales; debe respetar las cualidades intrínsecas del medio de tal manera que el espectador esté avisado de la relación de la imagen con la substancia que le ha dado forma.

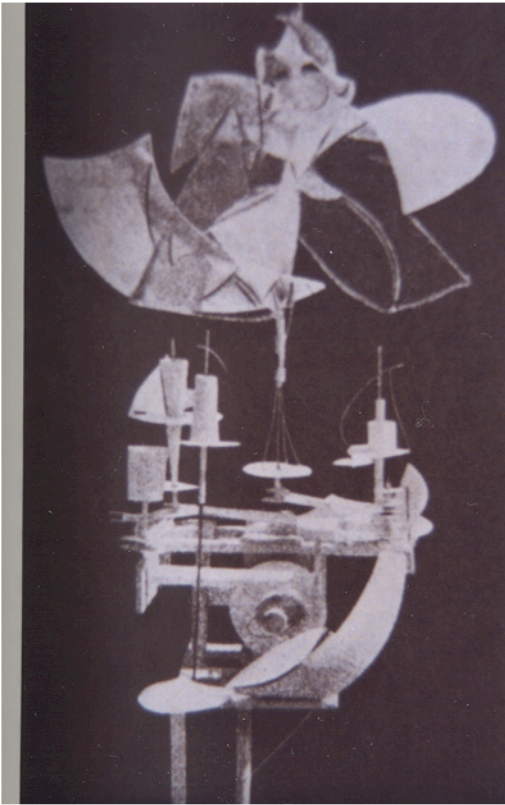
Hay que volver a Rodin si queremos encontrar la génesis del desarrollo de los materiales. "Fue Rodin quien primero dirigió la atención sobre los procesos de la escultura al dejar impresas las juntas de los moldes sobre las escayolas y los bronce, o no haciendo ningún esfuerzo por borrar las marcas del barro".<sup>22</sup>

Hasta 1912 había abundantes materiales disponibles al escultor, los cuales no sólo incluían variedades de piedra y bronce, sino también plomo, escayola, marfil y metales preciosos. Los métodos básicos por los cuales se les daba forma eran aditivos, modelando, o sustractivos, tallando. También se realizaban algunas esculturas uniendo varias de diferentes materiales.

Fueron Archipenko y Boccioni quienes llamaron al ataque sobre la "nobleza" y exclusivismo del marmol y el bronce; urgieron el uso de nuevos y modernos materiales para dar forma a las imágenes del siglo XX. Aunque el uso de materiales efímeros procedentes de objetos simples y utilitarios, libremente manipulados por pintores y escultores, se debe a la aparición y desarrollo del collage por parte de Picasso y Braque.

#### 2.2.2.5. Nuevos materiales con BALLA y DEPERO.

El influjo de Boccioni explorando las formas abiertas en escultura y dando un nuevo interior y continuidad dinámica con el exterior influyó en pintores como los italianos **Jacomo Balla y Fortunato Depero**: "...influyeron en Balla y Depero para realizar planos ligeros sin masa que dividían el espacio".<sup>23</sup> Como pintores que eran, no estuvieron sujetos a un entrenamiento académico o a ideas preconcebidas acerca de las formas de la escultura, materiales y su función.



Jacomo Balla y Fortunato Depero. Ruido-Movimiento. 1914-1915

Ya en 1913, Balla había alcanzado la abstracción en los lienzos, donde disolvía la figura dentro del espacio interpenetrando planos, concentrándose sobre la imagen total como un complejo entramado de líneas de fuerza. Balla y Depero se internaron en el terreno de la escultura para expresar el volumen del movimiento con construcciones planas que abrían la masa en el espacio. La desaparecida obra "Ruido-movimiento" (1914-1915) fue realizada en frágiles materiales como el resto de las construcciones que "fueron ensambladas con fragmentos dispersos de espejos, hojalata, cables metálicos, lana, celuloide, cuerda y madera."<sup>24</sup>

Con sus obras y el manifiesto de 1915, Balla aportó fuerte impulso a la libertad de trabajo tridimensional en

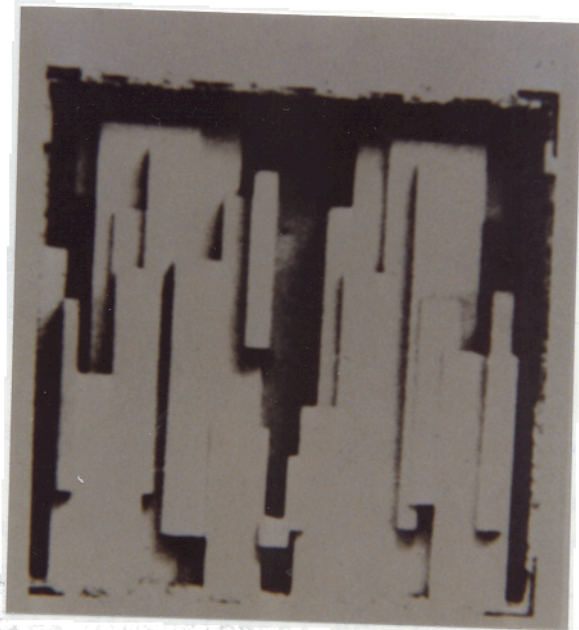


coordinadas pictóricas. Su texto Reconstrucción futurista del universo resuena con esperanzadora energía y entusiasmo: "Encontraremos equivalentes abstractos para todas las formas y elementos del universo, y luego los combinaremos de acuerdo al capricho de nuestra imaginación, para formar complejos plásticos que pondremos en movimiento".<sup>25</sup>

### 2.2.3. LOS RELIEVES PICTORICOS DE PICASSO.

#### 2.2.3.1. Antecedentes a los primeros relieves

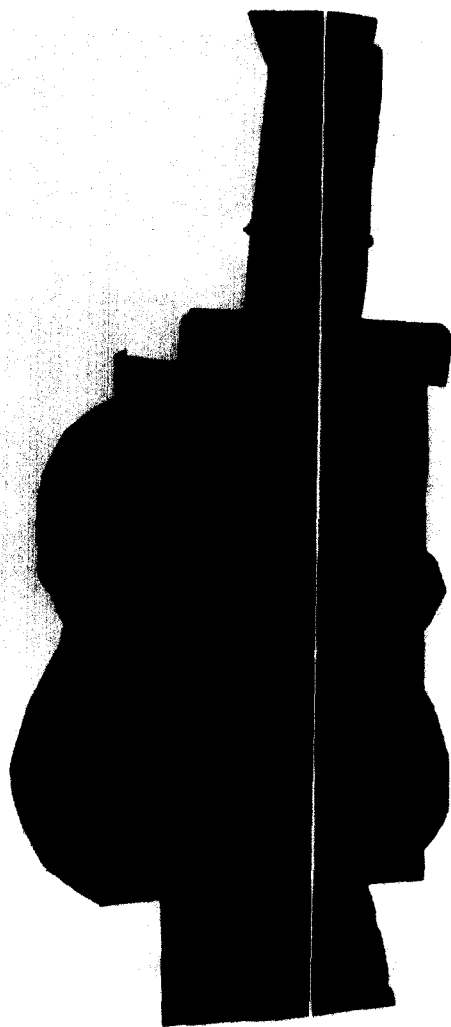
Antes de comenzar a considerar las obras de los pioneros en los relieves construídos hay que destacar un arquitecto austriaco: Josef Hoffmann. En el año 1902 exhibió un pequeño relieve de estuco enmarcado que se adelantaba a los estudios de escultura arquitectónica de Malevitch de 1920 y a las investigaciones de VanTongerloo de 1917.



Josef Hoffmann. Relieve. 1902

Este relieve fue diseñado para ser situado en la par-

te superior de un pasillo. Hoffmann, como otros arquitectos, diseñaba sus propias decoraciones de formas geométricas rectilíneas "como reacción contra la obsesión con los motivos orgánicos en la arquitectura de Art Nouveau".<sup>26</sup>



**Picasso.** Guitarra. 24x14 cm., 1912

**Picasso** comenzó a despegarse fuertemente de la imitación naturalista en escultura con su "Cabeza" de 1909. Fue, como ocurrió con Boccioni, cuando atendiendo a realizar un objeto y no una figura como logró conseguir un cambio radical en la concepción de las tres dimensiones: "Guitarra" de 1912. En esta obra, un nuevo concepto de relieve emerge, sentando las bases de un nuevo género: la PICTOTRIDIMENSION.

### 2.2.3.2. Carácter de las construcciones de PICASSO.

El desarrollo del lenguaje artístico de Picasso tuvo mucho que ver con el descubrimiento del arte primitivo. El contacto de Picasso con el arte de las tribus africanas tuvo lugar en el crucial tiempo en que estaba rompiendo con la imitación de la naturaleza. Las máscaras y esculturas africanas fueron realizadas sin virtuosismo ni esmerado cuidado.



Picasso. Toro.

Esta obra de toro de Picasso, realizada con maderas vastas sin pulir y sin cuidar las cabezas de los clavos utilizados en la unión de las diversas piezas, muestra el influjo de la estética africana. Del mismo modo, la evidente frontalidad se encuentra en línea con todos los trabajos de relieve. La figura se halla en el Museo de Arte Moderno de New York. Aunque Picasso encontró una fuente creativa en las escultu-

Estas figuras no hacían nada significativo con sus cuerpos, pero contenían una fuerte presencia humana. Los signos que constituían las máscaras, simbolizando una cara humana, estaban lejos de ser imitación de las características de una faz natural. Hieráticas y frontales, estas máscaras inspiraron en Picasso la búsqueda del esquematismo y simbolismo de las formas reales naturales. Su peculiar colocación sobre el muro y frontalidad le llevaron a planteamientos que desarrollaría en sus construcciones.

ras africanas, sería insuficiente analizar sus construcciones solamente desde este punto de vista. Las construcciones de Picasso revelan su procedencia pictórica. En sus obras puede encontrarse como centraba su atención en la imagen más que en el medio (cartón, madera o metal) que empleaba. Su preocupación estuvo más en elaborar una sintaxis estructural y un repertorio de signos que luego pudiera reconducir al lenguaje de la pintura.

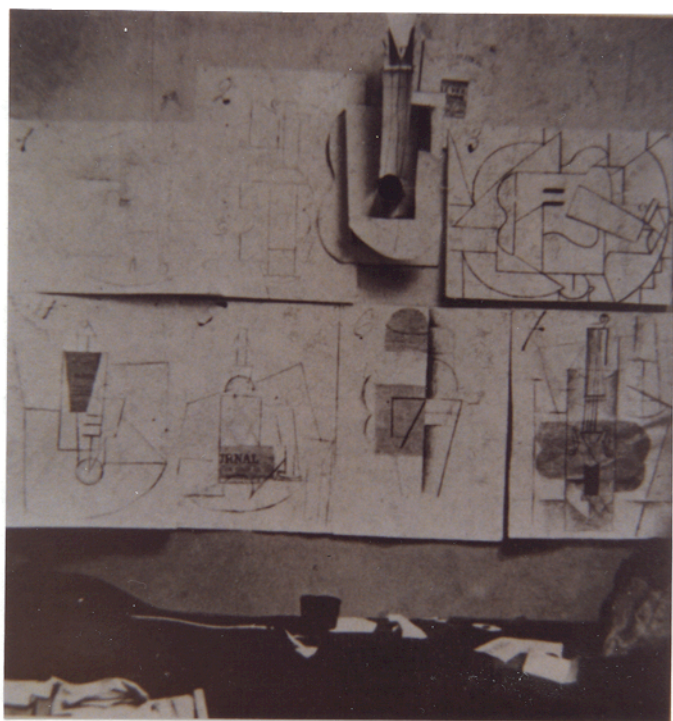
Esta es una de las características más importantes a destacar en la aparición y desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION. Eran investigaciones llevadas a cabo por pintores con el objetivo de intentar incursiones en el espacio con los planos, elevándolos desde la superficie del soporte:

"Comenzando alrededor de 1912, los artistas que experimentaron con planos en el espacio, como opuesto a masa o planos sobre una superficie de lienzo, a menudo fueron, o al menos se consideraban a sí mismos, pintores. Es difícil explicar las precisas motivaciones para estas rápidas y ocasionales incursiones dentro del espacio real. Estas incursiones fueron lógicas ya que la dimension plana era el elemento natural de estos artistas. Ellos separaron la superficie bidimensional del muro y la situaron, como superficie, en frente del muro."<sup>27</sup>

#### **2.2.3.3. "Guitarra" de 1912 y primeras construcciones.**

La obra "Guitarra" de Picasso, construida de placas de metal y alambre, mantiene la actitud de visión cubista del objeto que aplicaba en sus representaciones pictóricas.





Maqueta de cartón de "Guitarra" en el estudio de Picasso en 242 Boulevard Raspail, París. Aquí, la masa ha sido sustituida por el vacío. Los planos frontales están colocados a cierta distancia del muro y aparecen recortados, intensificando el sentido de profundidad.



Objeto tridimensional-un guitarrista- estudio de Picasso en Boulev. Raspail

Los espacios interiores formados con las hojas de alambre doblado, substituyen las masas en la realidad con sus sombras propias y las arrojadas. Es decir, el espacio termina por ser modelado por la luz y la sombra, controlado por la línea y el plano, tradicionales elementos del pintor; evidentemente los conceptos pictóricos están presentes. Viejas fotografías de conjuntos de dibujos y relieves sobre los muros de su estudio en 1912 y 1913 muestran cómo Picasso comenzó a construir sus composiciones en el espacio del estudio.

El color de "Guitarra" es monócromo, de modo contrario a sus construcciones posteriores de 1914 basadas en modestos motivos. En estas obras, la pintura era empleada para acentuar la separación de los planos, enfatizando posiciones espaciales, o simplemente como sugestiva decoración; es decir, con el fin de articular y clarificar la composición.

La PICTOTRIDIMENSION comienza a revelarse en su distanciamiento de la escultura por las características fundamentales de estas construcciones de Picasso. La principal, la frontalidad empleada en la constitución de las obras; no reclaman ser vistas desde varios lados, y mantienen su existencia en el espacio real. Además, nuevos materiales son empleados en su referencia directa a la pintura más que a la escultura, acompañados de cierto color modelando la apariencia material. Y finalmente, estas configuraciones tridimensionales están integradas en una imagen espacial fundiendo tema y ambiente, espacio interior y espacio exterior.

## **2.3. INICIACION Y PROPAGACION DEL COLOR EN EL RELIEVE.**

### **2.3.1. USO DEL COLOR EN LAS ESCULTURAS.**

Desde que las obras que surgen en los alrededores de 1912 fueron ejecutadas por pintores, como se señaló en apartados anteriores, la función que el color ejerce en los relieves contruídos es predominante en la formación de la imagen.

Será preciso echar un vistazo al pasado para rastrear el desarrollo de la aplicación del color en la escultura del mismo modo que se hizo anteriormente, estudiando el desarrollo de los materiales clásicos y el vacío. El color en la escultura y los materiales empleados son elementos decisivos en el posterior desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION, por lo tanto es necesario atender su evolución.

En su historia, la escultura ha conocido la aplicación del color con propósitos de verosimilitud o simbólicos. Pero desde el Renacimiento, los escultores de Occidente abandonaron el uso del color (Los escultores españoles fueron una notable excepción). La reintroducción del color vino de mano de un pintor: Jean-Léon Gérôme. Éste realizó una serie de esculturas en mármol cubiertas con tinte de color carne hacia 1900. Desde esas fechas un variado número de escultores volvió a la tradición del marmol policromado, aunque la actitud académica iba en contra de la aplicación del color. Hay que volver a Gauguin, como se hizo en el desarrollo histórico del relieve, para comprobar que éste ya empezó

a colorear sus relieves por el año 1882 inspirado por sus contactos con los relieves decorativos chinos.<sup>28</sup> Sus obras influyeron en los jóvenes artistas alemanes. Ya en 1910, el pintor Ernst Ludwig Kirchner empleó el color sobre una figura femenina delineando ciertas partes no talladas con el fin de vivificar áreas sexuales del cuerpo femenino.



Picasso. Cristal ajeno. 1914

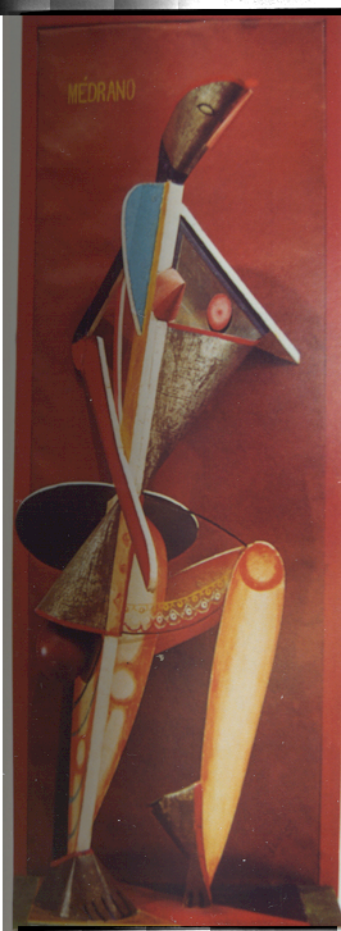
En los relieves de madera de Picasso y en sus esculturas como en "Cristal ajeno" de 1914, el color era aplicado con la lógica del matiz y la textura que dictaba la intuición y el trabajo por sí mismo y no por la descripción. "El color amplió la intercambiable relación estructural que Picasso adivinó entre una ancha clase de objetos y la forma de la figura humana".<sup>29</sup>



## 2.3.2. INFLUENCIA DEL CUBISMO EN LOS RELIEVES.

### .2.1. Esculto-pinturas de ALEXANDER ARCHIPENKO.

Alexander Archipenko, nacido en Rusia, llegó a trabajar en París desde 1908. La escasa tradición de la escultura



Alexander Archipenko.  
Medrano II. 127 cm alt.  
año 1913.

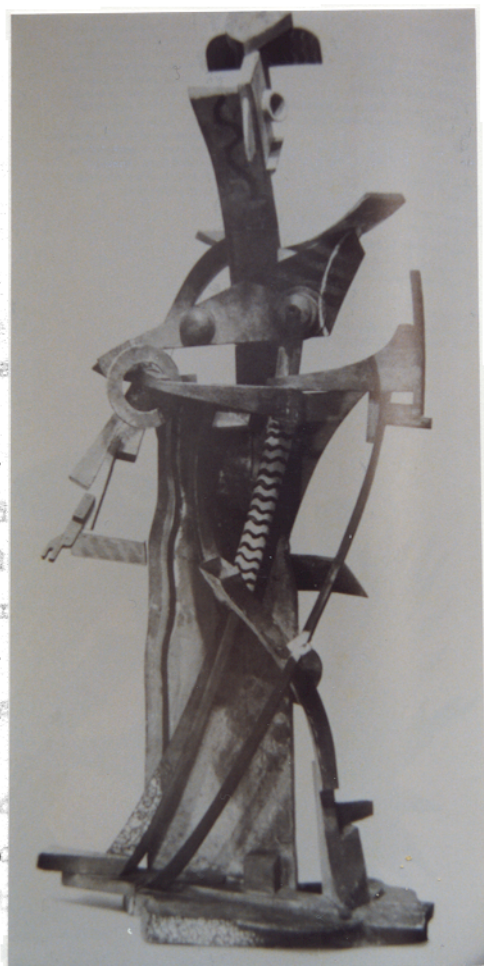
en Rusia había liberado a los artistas rusos del bagaje académico. La interacción del Icono ruso con las ideas cubistas produjo unas singulares formas en Archipenko. Estuvo decidido a revitalizar el color en la escultura.<sup>30</sup> Utilizó variados matices y valores para acentuar o disminuir las formas y superficies en los volúmenes planos, potenciando los valores ópticos del color cuando las fuentes de luz, y su intensidad, variaban.

Archipenko inicia sus experimentos más directamente relacionados con la actitud pictotridimensional (las características que definen esta actitud ligada a la PICTOTRIDIMENSION fue ampliamente descrita en el capítulo 1). Comenzó a realizar construcciones ensambladas con superficies de cristal, espejos, metales reflectantes y maderas. Al comienzo eran dispuestas contra fondos de lienzos, que posteriormente llegó a sustituir por los

soportes de madera.<sup>31</sup> Las figuras tienen un reducido repertorio de formas consistentes en delgadas hojas planas o curvadas que son pintadas y colocadas contra un enmarcado fondo o superficie. Las distintas partes están físicamente separadas, pero visualmente aparecen totalmente relacionadas produciendo lo que denominó "Esculto-pintura", cuya invención está fechada por el artista en 1912.<sup>32</sup> presentando una imagen entre real y abstracta. Hay fe-

## .2.2. Las figuras de BARANOFF-ROSINEE y IVAN KLIUN

Vladimir Baranoff-Rosineé, contemporáneo de Archipenko y trabajando en París se aproximó a la escultura desde diferente punto. Pintor y músico, no realizó gran número de obras escultóricas. Esta "Sinfonía n.1" de 1913 es un ejemplo de pintura espacializada. Constituida de fragmentos de madera y sin apariencia de replicar la anatomía humana, no posee volumen ni masa; es un dibujo elaborado en el espacio. La presentación del color muestra que "su traducción a la escultura de las ideas para orquestar el color fueron análogas a sus investigaciones dentro del campo del sonido".<sup>33</sup> la geomet



Vladimir Baranoff-Rosineé. Sinfonía n.1, 161x72x63 cm. 1913





Ivan Kliun. Cubista en su tocador. 1915

De igual actitud pictórica, pero situado contra un muro es la obra de Ivan Kliun, ya desaparecida, "Cubista en su tocador", de 1915, formada por componentes encontrados, tallados o pintados, presentando una imagen entre real y abstracta. Hay fechadas algunas obras de Kliun en 1913 donde la actitud de formación abstracta de la imagen es mucho más predominante.

#### 2.3.2.3. Actitud arquitectónica de LIPCHITZ y LAURENS.

En estos dos artistas, fundamentalmente escultores, el uso del color era más deliberado y racionalizado. En el análisis de sus obras puede observarse la característica común de aplicar un color uniforme, por planos individuales, quedando reforzada su existencia al remarcarlos sobre los más próximos.

El Cubismo influyó en ellos, como en Archipenko, Bazanoff-Rosineé y Kliun, dirigiendo su atención a los motivos de naturaleza muerta, la geometrización de las formas y su recomposición. Sus obras también muestran la tendencia a la figuración derivada del Cubismo.

Jacques Lipchitz usó el color más ocasionalmente. Prestó mayor atención, del mismo modo, a la figura humana y a la utilización de materiales tradicionales. En "Danzarín" de 1915 se encuentran claves de la bidimensionalidad pictórica y la referencia a la estilización de la escultura africana. Lipchitz representa formas simples por medio de curvas y ángulos. Además, utiliza en varias partes de la figura la representación en perspectiva con recursos pictóricos.

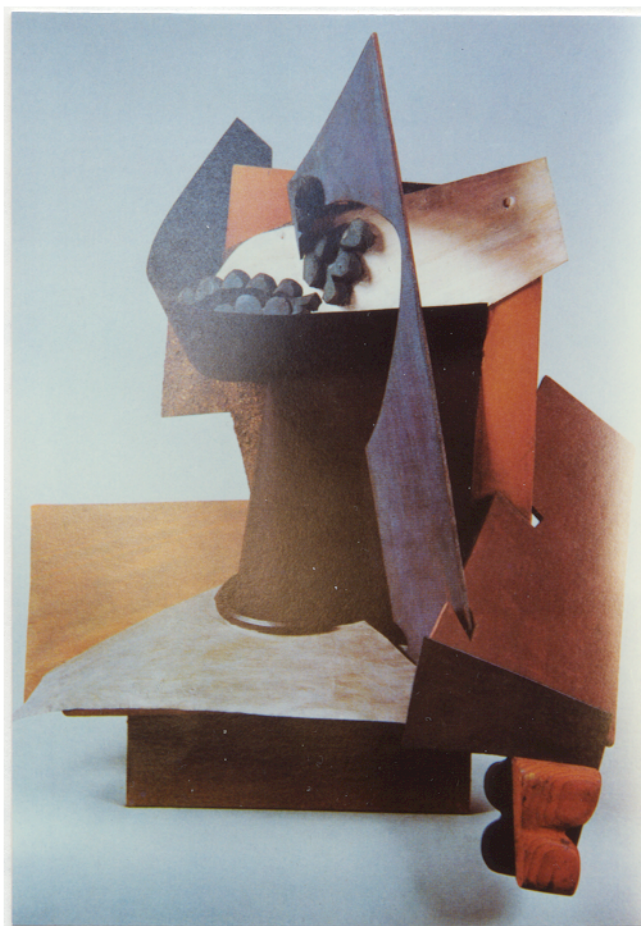


Jacques Lipchitz. Danzarín.  
87x22x14 cm., 1915

Las construcciones en relieve de Henri Laurens tienen un marcado carácter arquitectónico. En ellas se pueden encontrar las raíces de muchos de los trabajos actuales de la PICTOTRIDIMENSION.

Existen en las construcciones de Laurens ciertas aproximaciones a las obras de Picasso. Las obras de Laurens comparten con los relieves contruidos de Picasso la temática de bodegón con la utilización de imágenes de botellas, platos, vasos y otros objetos caracterizados por su transparencia y forma abierta. Como puede verse en la obra "Plato con uvas", los materiales empleados son similares a los de Picasso: madera y delgadas hojas de metal. Sus obras son





Henri Laurens. 'Plato con uvas. 67x62x47 cm., 1916-1918.

frontales, abiertas y dispuestas en distintas capas. Aunque en las obras de Laurens las prioridades fueron esculturales, en contraste con la escasa importancia dedicada al espacio en las obras de Picasso. Los planos inclinados de Laurens sugieren profundidad o perspectiva. También en el recubrimiento con color se diferencian; los componentes pintados no son descriptivos ni decorativos, sino que enfatizan el volumen fragmentado y las cambiantes perspectivas que los articulaban. Además, los materiales no respondían a un libre albedrío sino que "la elección de los materiales por Laurens dependía del tipo de forma espacializada que el buscaba sacar".<sup>34</sup>

## **2.4. CONCEPTOS RENOVALORES DE TATLIN.**

### **2.4.1. VLADIMIR TATLIN.**

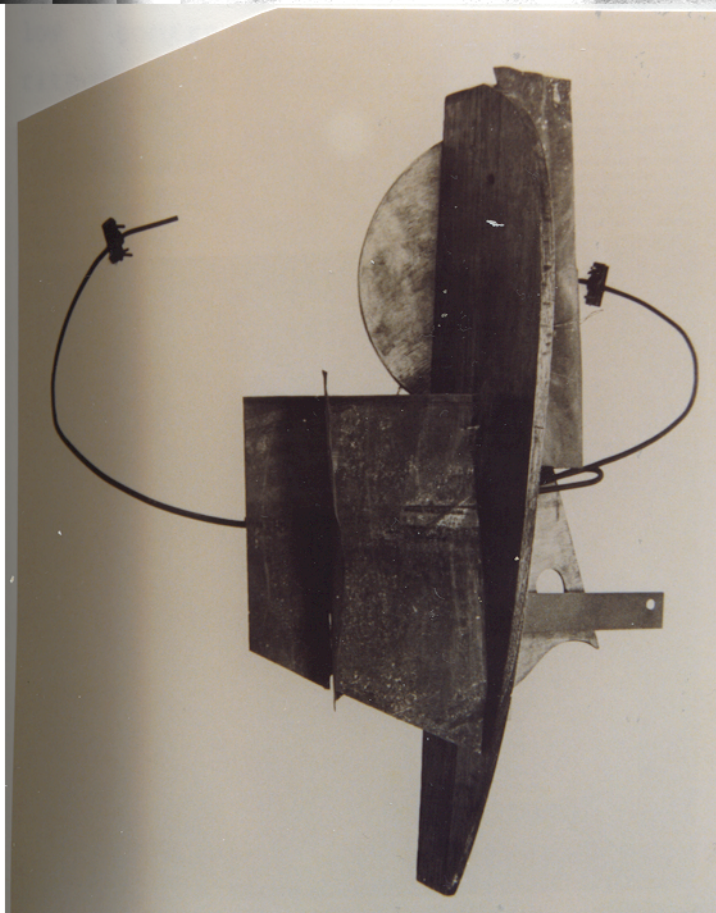
#### **2.4.1.1. Influencia de los Iconos y relieves de PICASSO**

Desde Archipenko a Lipchitz, todos los artistas trabajando en Francia durante cierto periodo fueron inevitablemente influídos por las convenciones cubistas. Todo lo contrario que ocurrió en **Vladimir Tatlin** cuyas construcciones estuvieron más profundamente enraizadas en la tradición rusa y en su propia historia personal, por lo que fueron extremadamente diferentes en estilo e intenciones de las de sus compatriotas.

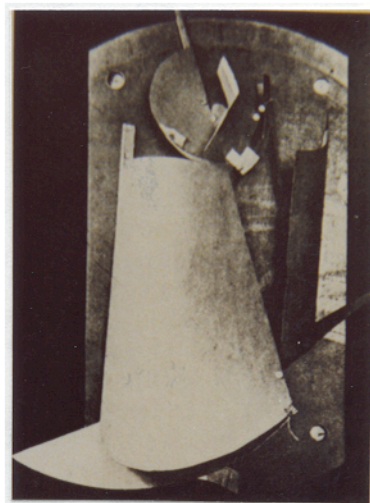
Como muchos artistas rusos de su generación, Tatlin comenzó su vida artística como pintor de Iconos. "Indudablemente, el arte del Icono introdujo a Tatlin en el concepto de la cultura de los materiales, a la palpabilidad de los materiales en el juego de sus superficies y volúmenes".<sup>35</sup> Su gusto por los materiales también se relaciona con su entrenamiento como carpintero marino y su excepcional habilidad manual.<sup>36</sup>

Los relieves de Tatlin fueron las primeras construcciones no figurativas que aparecieron en el arte europeo. Tatlin creó sus primeras construcciones que Ron Kostyniuk

denomina painterly reliefs (relieves pictóricos)<sup>37</sup> justo después de su regreso de París, en el otoño de 1913 y los exhibió en la "Primera exposición de relieves pictóricos" en su estudio de Ostonzhenka en Mayo de 1914.<sup>38</sup> El haber visitado el estudio de Picasso, contemplado las obras de relieve de Picasso y el probable encuentro con Archipenko, o con sus obras -aunque no existen evidencias documentales-<sup>39</sup> le indujeron a usar nuevos materiales para formular nuevas imágenes, nuevos significados. Se distancia fundamentalmente de las contrucciones de Picasso en el modo de enfocar el uso de los materiales. Tatlin fue atraído por el material mismo y no por la imagen representada.



Vladimir Tatlin. Contra-relieve. Madera y metal. 68x83x71 cm., 1915. (Reconstruc. 1970)

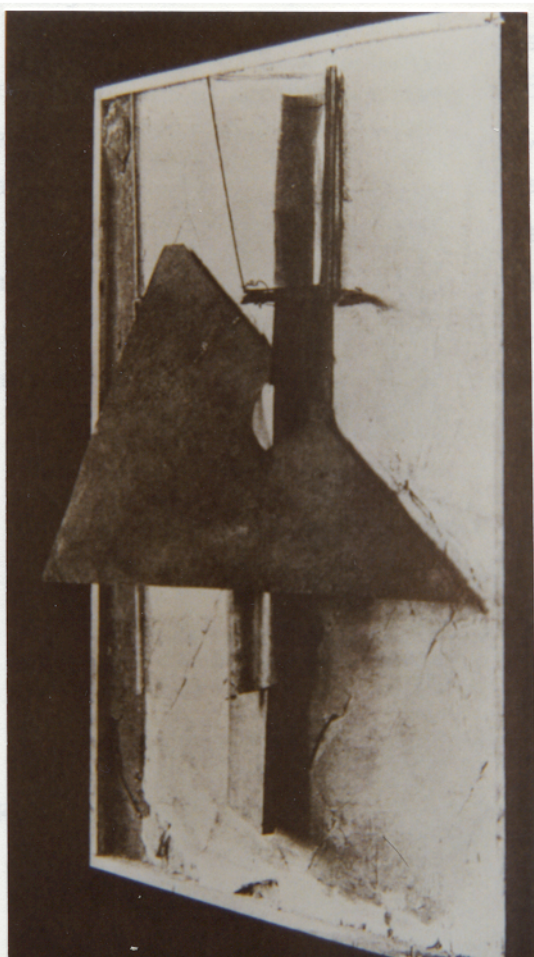


Vladimir Tatlin  
Ensamblage de materiales, 1917



### **.1.2. Los relieves pictóricos y contra-relieves.**

Las formas geométricas cortadas desde el cristal, madera o metal formaron el vocabulario de las construcciones de Tatlin. Sus colores fueron los propios naturales de la sustancia del material. Formas y yuxtaposiciones de texturas dentro del objeto, generarían los contrastes específicos, ritmos y tensiones que lo animarían. "En orden a enfatizar su noción de -materiales reales en espacio real-, Tatlin algunas veces suspendió sus construcciones a cierta distancia del muro".<sup>40</sup> Estos relieves demandaban una visión frontal, pero su posterior desarrollo hacia los "Contra-relieves"<sup>41</sup> muestra el rechazo al punto único de vista.



Vladimir Tatlin. Ensamblaje de materiales.  
año 1914

Los contra-relieves eran destinados a ser colgados en una esquina. Fueron exhibidos por primera vez en Petrogrado, en el invierno de 1915. Estaban compuestos de materiales dispares como los relieves pictóricos, pero se diferenciaban con estos en que los contra-relieves estaban suspendidos en el vacío con el uso de cables, tensando la composición entre dos muros. Pocos de todos estos relieves sobreviven ahora, pero aparecen en fotografías, y uno o dos han sido recons-

El verdadero alcance de los relieves para Tatlin era investigar la interrelación de sólidos, espacios, curvas y líneas rectas con la esperanza de descubrir coeficientes que pudieran ser explotados por los ingenieros.<sup>42</sup> Tatlin luchó por establecer el elemento táctil en arte. Utilizando las superficies de madera, metal, cristal y plástico reemplazó color por textura. "Las propiedades materiales, según él, condicionaban la forma y el poder expresivo de la obra. Para que pudiera sacarse partido de su potencial expresivo, los materiales habían de ser utilizados conforme a su 'verdadera naturaleza', determinante fundamental de la forma."<sup>43</sup> Esto correspondía al esfuerzo de crear formas que pertenecieran a un bagaje común de la humanidad y fueran, por lo tanto, universalmente legibles.

#### **2.4.2. CONTINUADORES DE LA ABSTRACCION DE VLADIMIR TATLIN.**

##### **2.4.2.1. Actitud pictórica primordial en PUNI y POPOVA.**

Las obras de Tatlin marcaron el inicio de la evolución formal emprendida por los artistas rusos. Ésta consistía en pasar de la tradicional masa escultórica esculpida y cerrada a una abstracta construcción abierta y dinámica, en la que el espacio real ejerciera una función composicional.



Liubov Popova. Relieve. Papel pintado/cartón. 66x48 cm., 1915

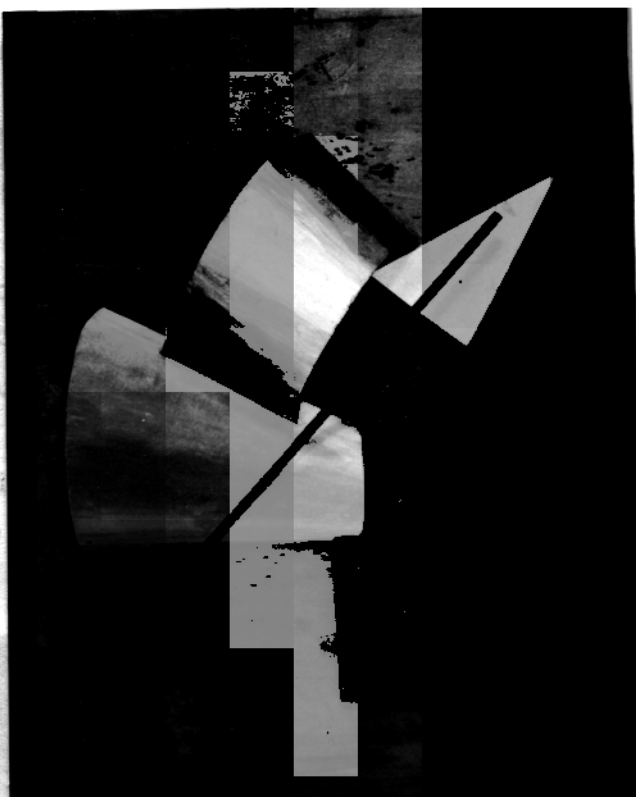
Tatlin dejó de construir sus relieves en 1920 cuando se dedicó al monumento a la III Internacional. Pero antes y después de esa fecha, los principios del relieve fueron explorados por un gran número de artistas. Casi todos ellos fueron primordialmente pintores, como Ivan Puni y Liubov Popova.

Las adiciones de cristal, metal, madera, etc. en los relieves y construcciones de Puni y Popova servían meramente como remate a la superficie pintada y no como oposición a una superficie bidimensional. Las obras de Liubov Popova, como en este "Relieve" de 1915, no desarrollaron las ideas de Tatlin, y de hecho dependían casi exclusivamente de la tradición pictórica.

Del mismo modo, las construcciones de Ivan Puni no rechazaron la superficie pictórica y todavía dependían de la



percepción pictórica no espacial. Puni estuvo próximo al círculo de Malevitch, quien "estaba violentamente opuesto a la cultura de los materiales de Tatlin que amenazaba con destruir la referencia al espacio pictórico."<sup>44</sup> A pesar de ello, Puni fue uno de los pocos que desarrollaron los conceptos de la pintura suprematista en el espacio como se puede ver en "Escultura suprematista en relieve" de 1915.



Ivan Puni. Escultura suprematista en relieve. 1915  
50x39x10 cm. (Reconstruc. 1923)



Asimismo, su gusto por los objetos utilitarios (sierra, martillo) le llevó a introducirlos, utilizándolos como pura forma en la obra pictórica, como en "Bodegón, relieve con martillo" 1914.

Ivan Puni. Bodegón -relieve con martillo-  
80x65x9 cm., 1914. (Recons. 1920)

## .2.2. Generalización del relieve pictórico en Rusia.

La herencia de los trabajos de Tatlin precipitó a los jóvenes artistas a un diversificado campo de exploración que fue recibiendo un extenso etiquetado: "Painting relief, Suprematist construction, Spatial painting, Painterly processing of materials, Constructed painting".<sup>45</sup> Tal apasionamiento demostraron en sus investigaciones sobre el relieve que algunos, "celosos de imitación, colocaban sus relieves en los muros y ventanas de la sala de exposiciones en el último minuto."<sup>46</sup>

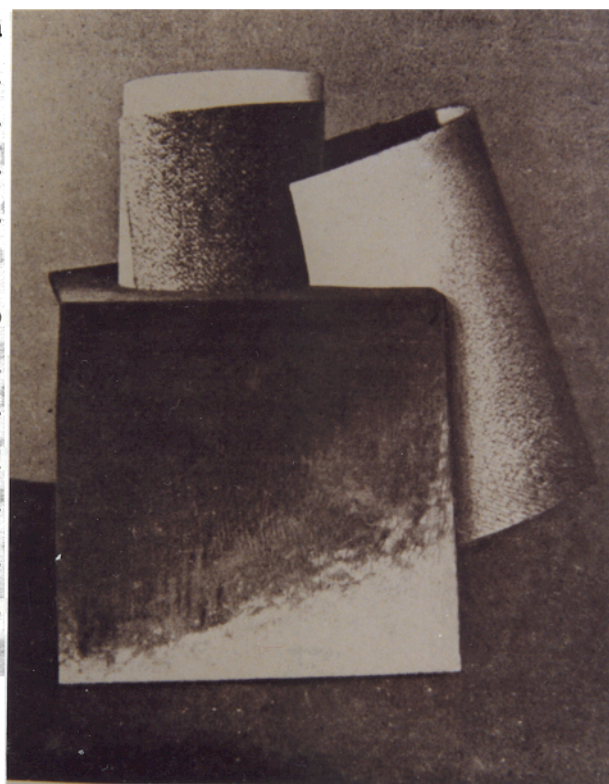


Entre los más jóvenes que experimentaron con el relieve estuvo un discípulo de Tatlin: **Lev Bruni**. Bruni mantuvo cruda e inadulterada la textura de sus materiales, resistiendo la tentación de cubrirlas con pintura, explotando el elemento físico al máximo como puede apreciarse en la obra "Proceso pictórico de los materiales" 1916.

Lev Bruni. Proceso pictórico de los materiales. 1916



Vladimir Lebedev, quien también conoció a Tatlin por el círculo de artistas que se reunían en el estudio de Bruni produjo una serie de contra-relieves con hierro, madera y cartón. Sofía Dymshite-Tolstaia trabajó sobre la estética del cristal produciendo lo que llamó "espejismos". Más cerca de la actitud de Popova, Petr Miturich realizaba sus construcciones sobre el plano pictórico como en ésta "Pintura espacial" de 1918.



Petr Miturich. Pintura espacial. 1918



Vilhelm Lundstrom. Imagen enrejada. 128x61 cm., 1917

Vilhelm Lundstrom, danés, realizó una serie de trabajos en relieve en 1917-1918 que estuvieron muy cercanos al constructivismo ruso, aunque tenían su origen en una actitud dadá como en esta obra "Imagen enrejada".

Influenciado por el Cubismo y con una estética algo diferente a los anteriores, Losif Chaikov, seguidor de Archipenko, estuvo especialmente interesado en el valor formativo y artístico de los huecos. Sus piezas fueron casi siempre figuras en las que la cualidad arquitectónica de la forma predominaba.

#### 2.4.2.3. JEAN ARP y su relieve poético.

Jean Arp compartió con Tatlin los objetivos comunes de producir algo enteramente nuevo, una nueva forma de abstracción para expresar los momentos y los sentimientos acerca de ellos. Arp responde ante la nueva opresión de la sociedad rechazando la inmediata y directa producción del arte. Se apartó de su entrenamiento académico en pos de un comportamiento más "natural" como creador.<sup>47</sup> Se alejó de la estética y conciencia de artesanía, desarrollando "formas libres" desde sus dibujos automáticos que fueron meditaciones sobre el hombre y la naturaleza.



Jean Arp. Configuración abstracta. 74x90 cm., 1915

Según el mismo Arp manifiesta, los estratificados elementos de madera que colocaba o dispersaba sobre un panel de madera eran las "concreciones" de un lenguaje poético que emergía y fluía desde las profundidades del subconsciente.<sup>48</sup> Como puede observarse en una de sus obras "Configura-

ción abstracta" de 1915, eran en general de madera y pintadas en colores planos. Las formas eran superpuestas y otras veces, los márgenes de las mismas eran creados por los cambios de color en la superficie pintada. Eligió la madera por ser la sustancia más simple y fácil de trabajar, lo cual, incrementaba la espontaneidad.<sup>49</sup> La profundidad o el volumen no eran importantes por sí mismos en la construcción de los relieves.

El problema con el que Arp se enfrentó en 1915 de hacer arte como nunca hubiera sido hecho antes le llevó, resolviendo el dilema de las alternativas de la pintura y la escultura, al relieve pintado. Arp se comprometió con la nueva concepción que se denominará PICTOTRIDIMENSION, elevando su autonomía frente a la escultura. El mismo Arp seguía considerándose pintor frente al etiquetado que le era impuesto: "A pesar de la demanda de la Historia del Arte sobre Jean Arp como escultor, él se consideró a sí mismo como pintor bien entrado los últimos años de la década de los Treinta".<sup>50</sup>

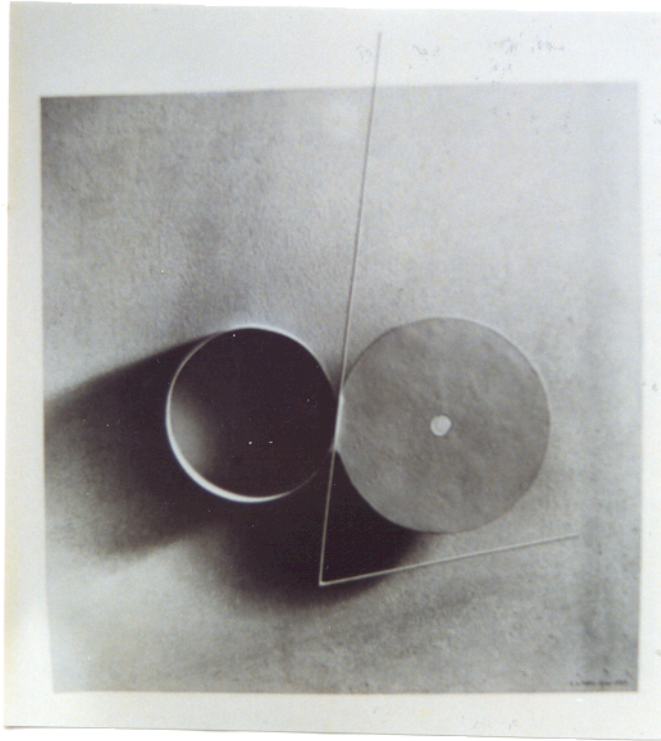


## **2.5. DADA Y SURREALISMO DESDE LA INFLUENCIA DE PARIS.**

### **2.5.1. EL RELIEVE PICTORICO DEL DADA.**

#### **2.5.1.1. Artistas Dadá.**

Los autores y las obras en que se ha concentrado el estudio en apartados anteriores datan entre 1912 y 1917 y primordialmente estuvieron creando en Francia o Rusia.

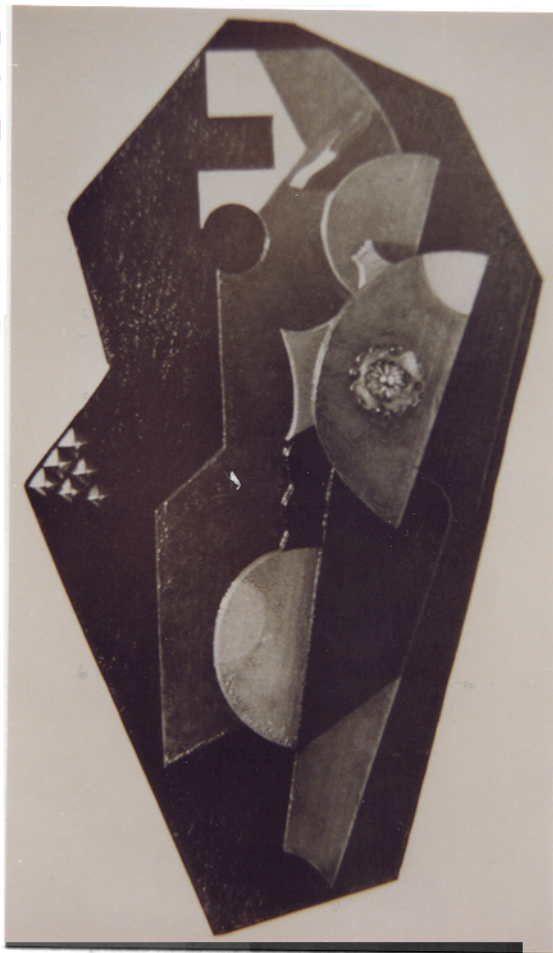


Léon Tutundjian. Relieve grís. 36x36.5 cm., 1929

A lo ancho de Europa fueron extendiéndose los experimentos con la pintura tridimensional enraizada en los diferentes estilos que fructificaban en aquella época. Unidos al centro de actividad de París, y teniendo como marco estilístico el Dadá y el Surrealismo, diversos artistas ensayaron con obras pictotridimensionales.

Los experimentos Dadá con relieves pictóricos pueden ser entendidos dentro de una actitud iconoclasta o de intento de desnaturalización de la mística convencional del lienzo pintado. Muchos de los artistas Dadá partieron de la libertad ofrecida por el collage que les permitía jugar con las formas y los materiales del mismo modo que los poetas Dadá lo hacían con las palabras.

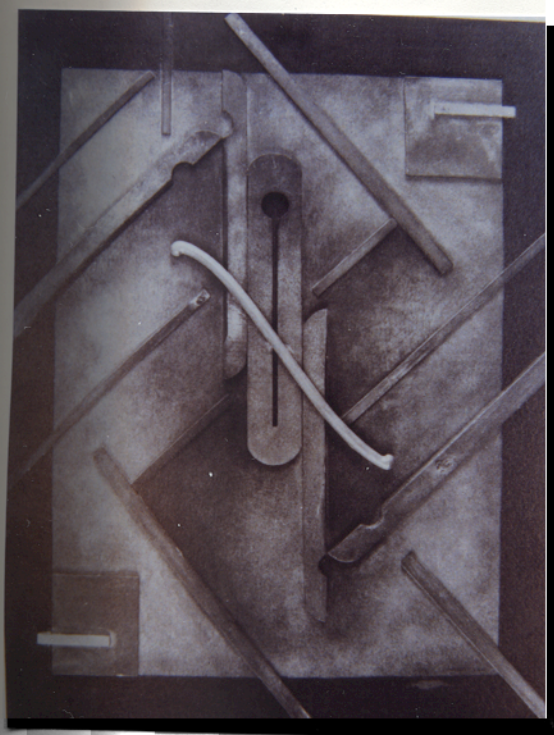
**Christian Schad**, en su actividad Dadá, construyó una serie de relieves como ésta "La imagen de una mujer" de 1920. Eran construcciones de madera con contornos de formas enigmáticas y con cierto misterio que parecen emitir desde su posible función para crear unas imágenes concebidas para ser fotografiadas.<sup>51</sup>



**Christian Schad.** La imagen de una mujer  
60x30x10 cm., 1920

**Léon Tutundjian** abandonó las ideas del Surrealismo, promoviendo a través de grupos la defensa del arte abstracto. La actitud pictórica en sus relieves, utilizando madera y metal, es claramente advertida en la obra "Relieve gris" del año 1929.





Marc Eemans. Kallormorfose V. 73x60 cm., 1924

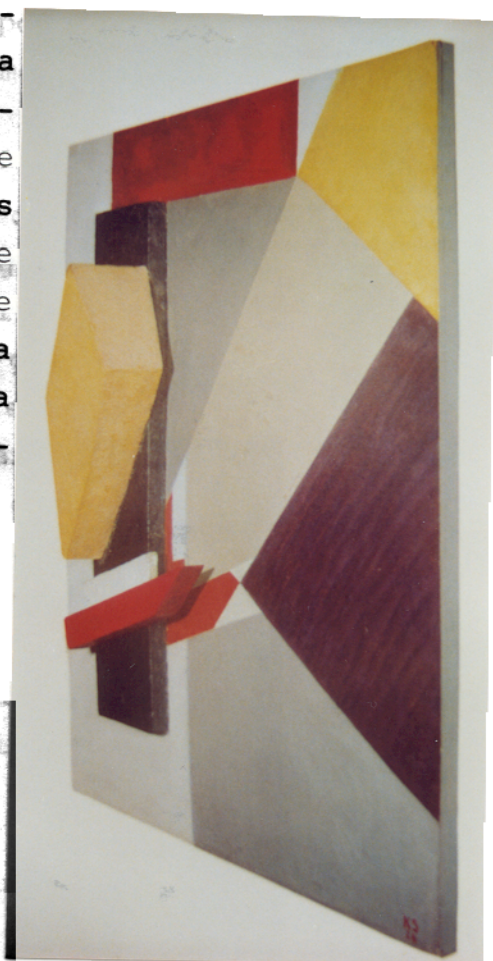
En Bélgica, Marc Eemans construyó cerca de diez pinturas en paneles de madera como "Kallormorfose V" del año 1924. Defendió la plástica pura como el estilo más apropiado al rol social del arte en la nueva era industrial. Aunque, comprobando posteriormente que esto no le permitía expresar la dimensión poética de su sensibilidad, se volvió al Surrealismo.

#### 2.5.1.2. KURT SCHWITTERS.

Muchas de las construcciones de relieve Dadá podrían ser consideradas en términos de una concreta proyección de una imagen poética, esencialmente pictórica.

Kurt Schwitters, influenciado por la corriente constructivista desarrolla un singular lenguaje unido a su peculiar poética de los materiales, que provee la obra con inesperadas texturas y tonos. Este lenguaje se encuentra a medias entre la rigidez formalista geométrica y el individualismo. Sus construcciones de formas talladas a mano y pintadas, permanecen pictóricas al ser presentadas sobre un fondo plano de sintaxis cubista como puede observarse en la obra "Merzbild con bloque amarillo" del año 1926.

Trabajando en las tres dimensiones sobre la superficie pictórica se alejaba, por un lado de las convenciones pictóricas, y por otro de las establecidas especificaciones escultóricas, creando un objeto que no era pintura ni escultura; algo que la mentalidad Dadá potenciaba. La PICTOTRIDIMENSION como categoría artística diferenciada iba adquiriendo su propia entidad.



Kurt Schwitters. Merzbild con bloque amarillo.  
65x56 cm., 1926

#### 2.5.1.3. JOAQUIN TORRES GARCIA.

Joaquín Torres García realizó diversos trabajos contruidos entre 1929 y 1931. Sus construcciones son derivadas del estilo que él llamó Universalismo Constructivo. En éste, los símbolos son organizados de acuerdo a una irregular y dinámica estructura reticular. La orientación de las obras era de tendencia primitiva, aportando una frescura en la realización mediante un equilibrio entre arte y naturaleza a través de la retícula rectilínea, los símbolos y los colores naturales. En sus construcciones, la forma y el símbolo son explorados en relación al plano. Su entendimiento de la "construcción" era: "Un trabajo de arte no debe representar

la naturaleza sino existir como corporeidad concreta de una idea. Debe estar contenido en sí mismo, definido por su propio orden y ritmos interiores, y no referirse a nada sino a sí mismo."<sup>52</sup>

Todos estos relieves están fechados en su periodo de París. Fue un miembro fundador del grupo "Cercle et Carré", de corta vida y predecesor del internacionalmente orientado "Abstraction Création". Este último grupo estaba explícitamente dedicado a la defensa del arte no figurativo. Fue el resultado de un intento por conciliar las tendencias geométricas y surrealistas imperantes en el París de ese tiempo. En un momento u otro de su existencia entre 1931 y 1936 pasaron por él: Arp, Schwitters, Tutundjian, Julio Gonzalez, Herbin, Calder. El Surrealismo no fue tan irreconciliable con la geometría cuando se compartía la construcción y creación tridimensional en la superficie pictórica.

## **2.5.2. EL RELIEVE PICTORICO DEL SURREALISMO.**

### **2.5.2.1. El Surrealismo, idioma pictórico.**

El Surrealismo es un idioma fundamentalmente pictórico. La pintura surrealista está primariamente preocupada por el contenido poético o literario; el objeto dicta la forma e impone el medio. La escultura del periodo surrealista no

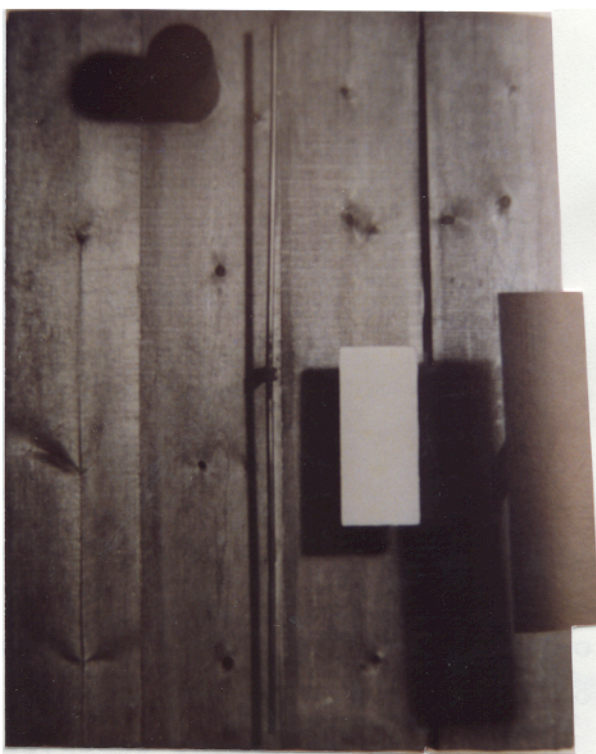


propició demasiada invención formal.

Aquí, como en el Dadá, quienes trabajaron el relieve pictórico fueron prácticamente pintores. Sus experimentos fueron extensiones en el espacio de sus pinturas, no necesariamente de los conceptos. Algunos artistas trabajaron con juguetes y objetos confeccionados para excitar la imaginación en un nivel profundo. Otros, trabajando con cajas creaban un marco de secreta intimidad para sus fantasías. Pero en todos los casos, las formas surrealistas en el espacio conllevaban una inherente ambigüedad: "Ellas no pretendían ser representacionales, sino mejor servir como concreta corporeidad de imaginarias imágenes".<sup>53</sup>

#### 2.5.2.2. Artistas surrealistas.

Las obras de Joan Miró del periodo comprendido entre 1930 y 1932 son las más "concretas" de su carrera. Se puede advertir la singularidad del tratamiento del material dentro de la estética surrealista con esta obra "Construcción" de 1930. Miró se aproximó al pensamiento del grupo "Abstraction-Creation", pero declinó la invitación de unirse a él.<sup>54</sup>



Joan Miró. Construcción. 91x71x37 cm., 1930

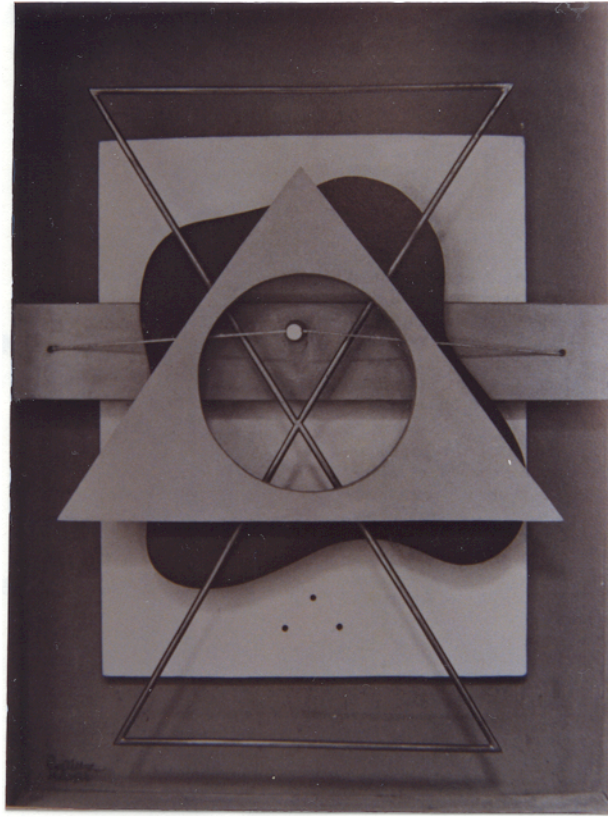
Una de las más tempranas construcciones abstractas de Alexander Calder es la titulada "Construcción" del año 1932. Fue construida de madera pintada y metal. Es una constelación de discos de colores los cuales están escalonados en relación a una superficie plana invisible, espacialmente indicada por el aislado marco. Sus primeros trabajos enfatizaban la línea y los elementos bidimensionales pintados. Más tarde desarrollaría sus móviles donde el marco desaparece. Pero, paradójicamente, al observar un móvil desde cualquier perspectiva, los elementos bidimensionales y motivos se alinean sobre una implícita imagen plana.<sup>55</sup>



Auguste Herbin. Relieve de madera. 88 cm. alt., 1920

Auguste Herbin en sus construcciones, como en "Relieve de madera" de 1920, formulaba un simplificado repertorio de formas para un arte decorativo que pudiera ser integrado estructuralmente dentro de la arquitectura. Herbin los llamó "Objetos concretos" y eran realizados en madera y cemento.





Jean Peyrissac. El ojo del arlequín. 48x37x6 cm., 1924

Las obras de Jean Peyrissac muestran una coloración surrealista aunque él no se interesó tácitamente en este grupo. Sus construcciones, como ésta "El ojo del arlequín" de 1924, son realizadas con materiales variados y formas planas. Aunque las formas y los espacios conformados son geométricos, las estrechas cajas como marcos y las duras sombras provocan un ambiente mágico directamente relacionado con la imaginaria surrealista.

## **2.6. NUEVAS APORTACIONES EN EL DESARROLLO DEL RELIEVE.**

### **2.6.1. RUSIA COMO NUEVO POLO ARTISTICO.**

#### **2.6.1.1. Bases socio-artísticas del relieve.**

Durante los años de la década de 1920, París fue el centro de una intensa actividad dominada por el Surrealismo y protagonizada hacia finales de la década por los reaccionarios movimientos "Cercle et Carré", "Art Concret" y "Abstraction Création". A pesar de que en estos grupos se percibe una forma de Constructivismo, sus intenciones estuvieron restringidas a la purificación de las formas artísticas y el contenido. Buscando redefinir el trabajo de arte, ellos no aspiraron a "reconstruir el mundo".

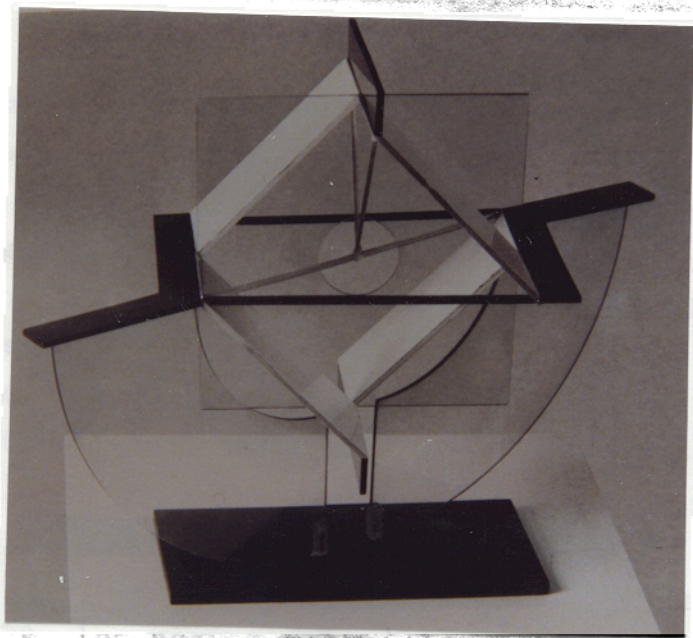
Con el Manifiesto Realista de 1920 de Gabo y Pevsner, el movimiento constructivista obtuvo su fundamento teórico. El Constructivismo pasó a ser una filosofía global en la que el materialismo se imponía, postulando la integración de la vida y del arte. El Constructivismo estuvo llamado a cumplir una función social y a expresar las aspiraciones ideológicas del nuevo sistema revolucionario.

La tesis central del manifiesto de Gabo y Pevsner fue el espacio y el tiempo; elementos a través de los cuales la vida se manifiesta. El énfasis de Tatlin sobre la "factura"

fué reemplazado por el espacio como entidad maleable. El espacio abierto (forma abierta) como opuesto al espacio volumétrico (forma cerrada) fue objetivo diario. Se liquidaba la pintura de caballete por ser ésta una forma artística burguesa, proponiéndose la "construcción" tridimensional como única forma de expresión capaz de dar respuesta a las exigencias de la nueva sociedad industrial y la cultura de masas. El constructivismo, al reivindicar el tratamiento del material como única fuente de creación posible, se convirtió en el movimiento de la tercera dimensión.

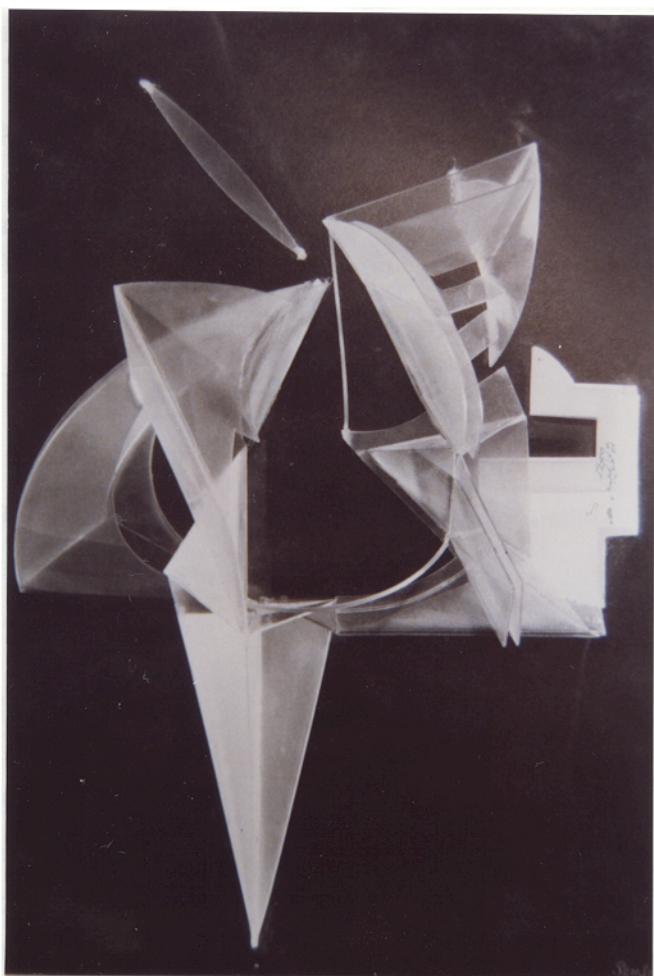
#### 2.6.1.2. El espacio transparente en GABO y PEVSNER.

Naum Gabo y Antoine Pevsner partieron en su investigación de la interrelación de planos en la figuración usando materiales como madera y metal desde 1917.



Naum Gabo. Construcción en el espacio con equilibrio sobre dos puntos. 26 cm., 1925  
(réplica de 1960)





Antoine Pevsner. Relieve base. 89x58x20 cm., 1929

Experimentando las complejas relaciones entre el plano y la superficie trabajaron en el uso de materiales plásticos transparentes, consiguiendo desmaterializar el esqueleto de sus construcciones y crear un volumen espacial al borde de lo invisible como en esta obra de Gabo "Construcción en el espacio con equilibrio sobre dos puntos" de 1925. En uno de los puntos del Manifiesto realista de Gabo y Pevsner de 1920 afirman: "Renegamos del volumen en tanto que forma plástica del espacio. Proclamamos la profundidad como única forma plástica".<sup>56</sup>

Como se observa en esta obra de Pevsner "Relieve base" de 1929, los nuevos materiales y técnicas dictados por

la propia substancia del espacio le llevarían hacia una forma absoluta de abstracción. La incorporación del material transparente permitió a Gabo y Pevsner ir más allá de lo que lo habían hecho sus predecesores. El impulso que aportaron al relieve construido alcanzó a los constructores de relieve de estos días.<sup>57</sup>

### 2.6.1.3. Resaltando el carácter pictórico.

En las construcciones de relieve de Ermilov, Altman y Annenkov, como en las de Puni y Popova, la adición de madera, cristal, metal...etc. servían meramente como complemento a la superficie pintada y no como reacción contra ella.

En la obra de Wassily Ermilov "Composición n.3" de 1923 se halla un ejemplo de lo que llamó "Composiciones Experimentales". Se revela en esta construcción, de madera pintada y latón, su fondo suprematista del periodo de sus pinturas cuando estuvo adscrito al grupo de Malevitch. Ermilov abandonó las ideas suprematistas cuando comenzó con las construcciones en relieve con materiales en la línea de Tatlin.



Wassily Ermilov. Composición n.3  
81x43x7 cm., 1923





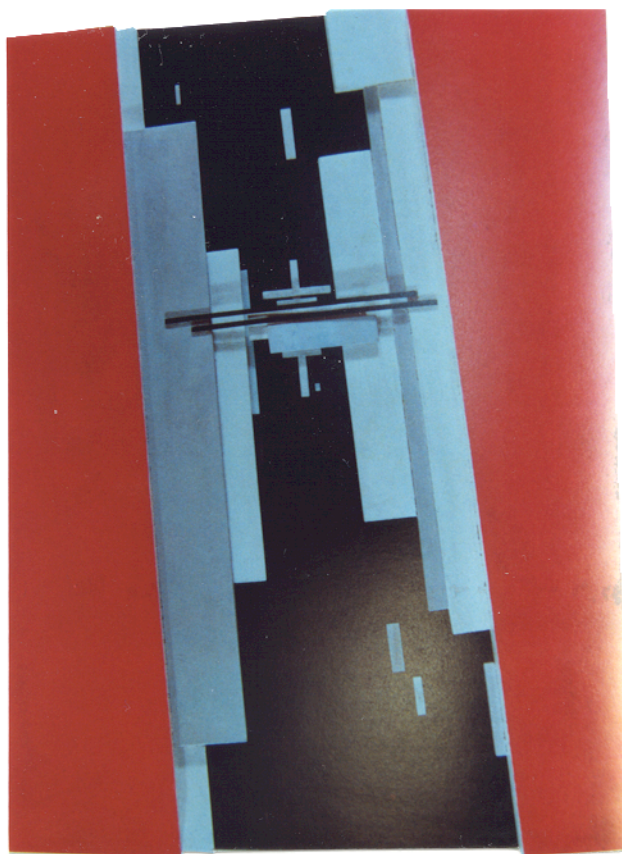
Los artistas rusos de esta época incluían a menudo objetos utilitarios en sus trabajos de pintura. Estos elementos eran elegidos en función de su textura y de su forma, descontextualizándolos y desproviniéndolos de significado propio. Nathan Altman incluye dos raquetas en su obra "Sin título" de 1916.

Nathan Altman. Sin título. 1916

Yuri Annenkov, desde su óptica basada en las coordenadas del collage, desarrolla unas obras donde se entremezclan lo constructivo con lo informal de los materiales, como puede apreciarse en la obra "Collage en relieve" del año 1919.

Yuri Annenkov. Collage en relieve. 33x24 cm., 1919.





Ilya Chasnink. Gran relieve suprematista. 85x63 cm., 1920-1926

Ilya Chasnink, fue una estudiante en una escuela de Malevitch. Mostró su propia interpretación de los principios suprematistas. La obra "Gran relieve suprematista" de 1920-1926 está construida en madera y yeso pintado. Colores planos y definidos crean su propio espacio, que se distancia del sistema de Malevitch de "espacio infinito" desarrollado en fondo blanco. Del mismo modo que Malevitch, sus ideas sobre la creación de formas y modelos para la nueva sociedad le condujo finalmente a la arquitectura.

## **2.6.2. EL CONSTRUCTIVISMO Y SU INFLUENCIA EN BERLIN.**

### **2.6.2.1. Arte y pensamiento social en Europa.**

En cualquier lugar de Europa, fuera de Francia, la relación del artista con la sociedad estaba cambiando y su sentimiento de responsabilidad estaba emergiendo.

Mientras Malevitch desarrollaba su lenguaje abstracto, surgieron entre los pintores holandeses inquietudes análogas a las del Suprematismo. Mondrian, Van Doesburg y Van der Leek fundaron el grupo **De Stijl** en 1917. En su pensamiento estaba que el arte debía de ser el contexto de toda experiencia humana y no deleite de unos pocos.

Desde la escuela de la BAUHAUS se potenció el ideal de ambiente integrado, eliminando el dualismo que se creaba entre espacio real y espacio estético. Elevaron a la categoría de única medida estética a los muros y al espacio de la vida humana. Como resultado, el plano llegó a ser protagonista de los objetos espacializados y significativamente importante, del mismo modo, en arquitectura.

### **2.6.2.2. Berlín como polo artístico.**

Berlín fue otro importante foco de creatividad en esta década. A causa de la proximidad geográfica a la Unión Soviética y su revolución, los artistas de Berlín estaban

ciertamente concienciados -en el polo opuesto a los artistas surrealistas parisinos- de las transformaciones sociales que estaban apareciendo alrededor suyo.

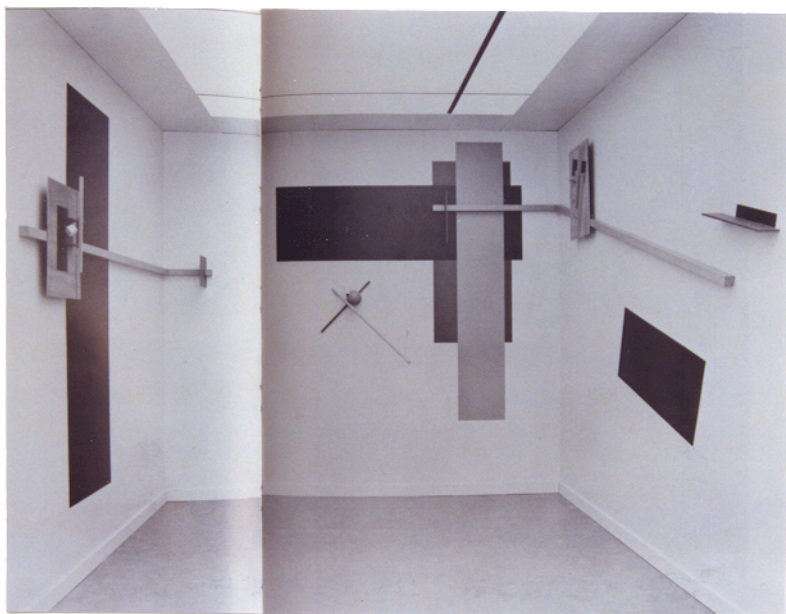
La evolución del plano, desde su función como módulo en la pintura tridimensional a su activa función como elemento fundamental constituyente de las construcciones espacializadas, culmina en los trabajos de 1921 a 1923 de El Lissitzky, László Peri y Erich Buchholz.

Los paneles de madera de **Erich Buchholz** fueron concebidos como piezas de muro que activaran y animaran el espacio. Buchholz los llamó "Abstracción absoluta". Su personal itinerario, desde la figuración a la abstracción, le llevó a la arquitectura construyendo su propia casa; diseñó los espacios, el mobiliario y los relieves sobre los muros.

#### 2.6.2.3. EL LISSITSKY.

Las ideas espaciales de Buchholz y **El Lissitsky** parecían haber sido motivadas desde similar actitud aunque fueron desarrolladas en contextos diferentes ya que El Lissitsky estaba en Rusia. Ambos querían crear un espacio donde no sólo estuvieramos sino que nos interaccionáramos con él. El Lissitsky comenta en su manifiesto, definiendo el PROUN (proyecto para la afirmación de lo nuevo): "La construcción pictórica, que arranca de la composición del Cubismo, se mueve sobre los raíles de la tierra. La construcción del Suprematismo se mueve siguiendo las líneas rectas o curvas del aeroplano; se mueve en el espacio. El PROUN construye en el espacio".<sup>58</sup> O como dice en otro lugar: "El PROUN asalta



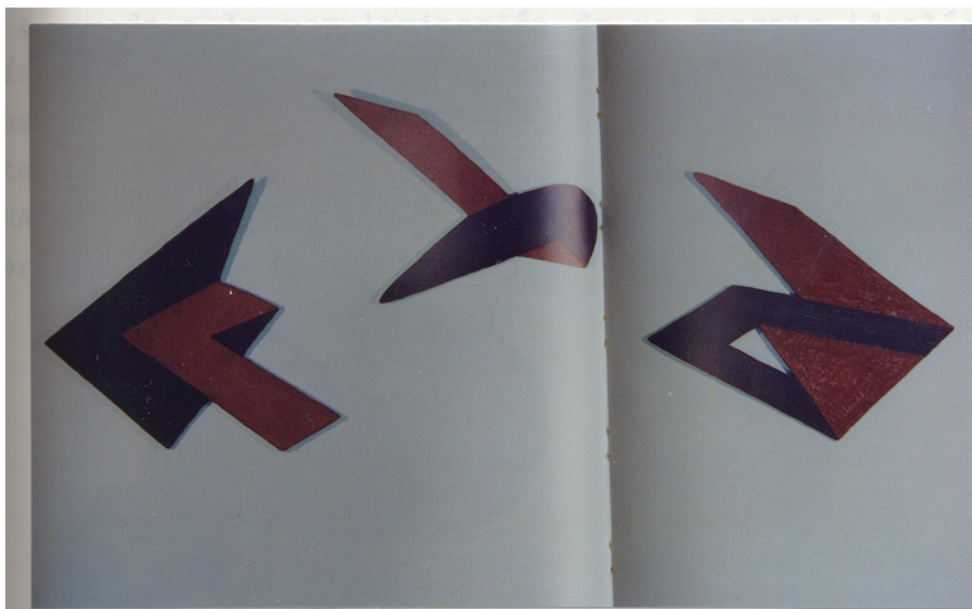


El Lissitzky. Espacio del Proun. 300x300x260 cm., 1923

el espacio". Todo esto lo exhibió en 1923 en un ambiente creado en una habitación: "Espacio del Proun". Allí, el espectador era forzado a participar activamente en su totalidad. Las formas eran situadas en diferentes relaciones con el cambiante movimiento del espectador: pegadas al muro, proyectándose hacia el espectador o guiándole de acuerdo a los ejes vertical, horizontal y diagonal. El PROUN intentaba sustituir la pintura, creando una estación intermedia entre la pintura y la arquitectura.

#### 2.6.2.4. LASZLO PERI.

Las construcciones de László Peri intentaban conformar la visión del espectador de manera similar a como se esforzaba el espacio del PROUN. Esta "Construcciones de espacio en tres partes" del año 1923 está realizada en hormigón coloreado. Son figuras planas flotando libres, moldeadas en colores concretos. Sus dinámicas y no objetivas formas están habitadas por tensiones contradictorias. Su intensa presencia y escala humana comprometen al espectador a un forzado diálogo. A diferencia de los motivos PROUN de El Lissitsky, estas formas no estaban relacionadas en un circuito continuo. Cada uno de los elementos de la obra eran concebidos como estaciones o momentos de experiencia.



László Peri. Construcción de espacio en tres partes. 60x68, 55x70, 58x68 cm., 1923

#### 2.6.3.3. Fin de las innovaciones rusas.

El intento de todos estos artistas por fundir pintura y arquitectura en una nueva entidad está en parangón con todo el esfuerzo por buscar esa otra categoría entre pintura y escultura. El despegue del compromiso social del arte por un nuevo orden, llevaría a seguir impulsando la obra singular como una entidad autónoma, desarrollando el género de la PICTOTRIDIMENSION.

Las experiencias innovadoras del Constructivismo no tardaron en agotarse. En 1929, con la destitución de Anatoli Lunacharsky de su cargo de Comisario de las Artes, terminó el periodo de liberalismo en las artes. Fue seguido por un retorno a la pintura tradicional de caballete, al convertirse el Realismo Socialista en el estilo oficial por resultar más adecuado a la popularización de un mensaje ideológico y político que el arte no figurativo. A pesar de todo, las ideas constructivistas se habían extendido en Europa occidental, encontrando su expresión en la filosofía de la BAUHAUS y más tarde en varios aspectos de las tendencias modernistas de los años Cincuenta y Sesenta.



### 2.6.3. CONTINUADORES DEL NEOPLASTICISMO.

#### 2.6.3.1. Actitud constructivista neoplástica.

El nuevo estilo, formulado por los principios de **De Stijl**, recogió las inquietudes constructivistas que fueron importadas de Rusia cuando el Realismo Socialista fue impuesto en la Unión Soviética.

Las direcciones filosóficas que el grupo propugnaba se corporeizaban en la línea y el ángulo recto: "...se había descrito, no sólo teóricamente sino también en su forma de apariencia externa, la base de un nuevo estilo. Ya había sido definida la necesidad de la línea recta y del ángulo recto como medio plástico para el arte y la arquitectura del futuro."<sup>59</sup>

La actitud pictórica de Piet Mondrian enfatizaba el plano pictórico como espacio absoluto: "Lo esencial del espacio se manifiesta, en la nueva imagen, por la relación de un plano de color frente a otro; se elimina toda forma falsa, perspectiva;...estos planos son capaces de expresar espacio sin presentar un espacio perspectivamente visual".<sup>60</sup> Los seguidores de este estilo no se ajustaron a estas indicaciones del mismo modo que con Malevitch hicieron otros anteriormente. César Domela, Jean Gorin y muchos otros extendieron la visión bidimensional de Mondrian dentro de una forma física y concreta, proyectándola dentro del táctil espacio del mundo real.

Todo ello responde, más que a una actitud filosófica de aspectos metafóricos de la forma del arte, a un "síndrome constructivo" como lo denomina Anthony Hill.<sup>61</sup> La utiliza-

ción de un nuevo método de creación denominado relieve, por su procedencia, (pero que se denominará PICTOTRIDIMENSION para agrupar las distintas manifestaciones de los variados estilos existentes dentro de este género) fue extendiéndose desde el Constructivismo, desarrollándose en muy variados lenguajes estilísticos hasta nuestros días con el único punto en común en la actitud "constructiva" mostrada por las obras, alejadas de las características de la escultura.

#### 2.6.3.2. Espacios en la bidimensionalidad de MONDRIAN.

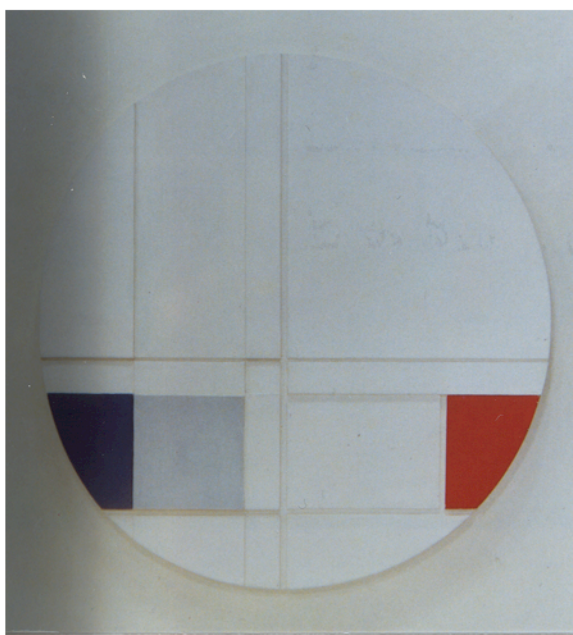
Utilizando los códigos pictóricos que Mondrian y el grupo De Stijl habían asentado pero desarrollándolos en el espacio, manteniendo siempre un soporte plano sobre el que construían en madera, metal o plástico diversos volúmenes,



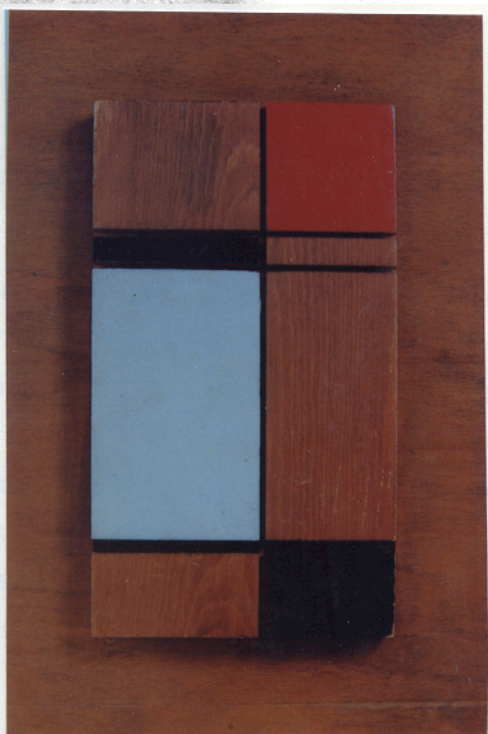
César Domela. Construcción. 54x46 cm., 1930

los continuadores del Neoplasticismo condujeron al relieve a una nueva etapa en su evolución hacia una categoría artística autónoma.

En una primera etapa, los relieves de **César Domela** fueron neoplásticos en estilo como "Construcción" de 1930. Utilizando plexiglás y metal pintado, yuxtapone líneas y planos en distintas texturas. En los siguientes relieves, después de moverse a París en 1933 introdujo líricos motivos curvilíneos, los cuales caracterizan sus obras posteriores.



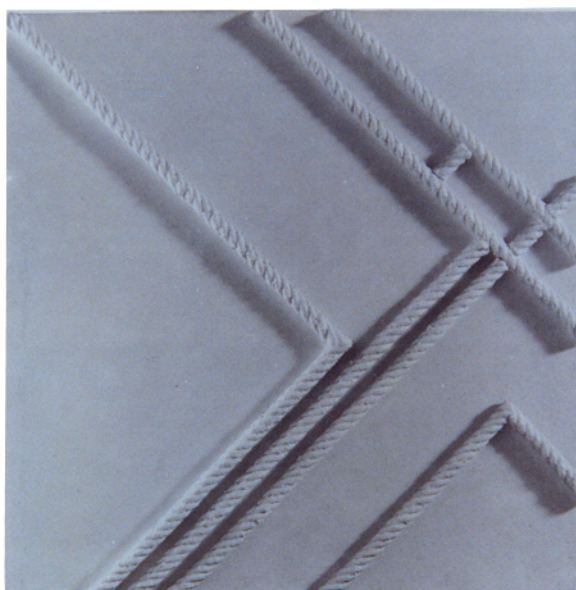
**Jean Gorin. Composición en relieve.**  
92x92x5 cm., 1937



**Burgoyne Diller. Estudio, construcción.**  
30x 20x3 cm., 1937

**Jean Gorin** se muestra claramente seguidor de la estética mondrianesca aportando el dinamismo del espacio real como puede verse en "Composición en relieve" de 1937. De actitud similar hay que considerar esta obra de **Burgoyne Diller** "Estudio, construcción" de 1937, donde la textura de la madera es conservada en algunos espacios limitados, reforzando el carácter de relieve-objeto con el que se distancia del ortodoxo dogmatismo neoplástico.



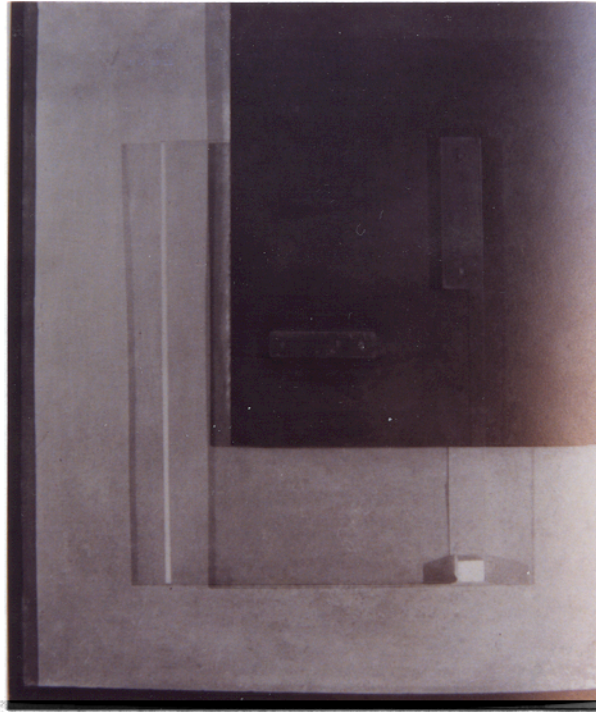


**Marlow Moss. Blanco con cuerda. 54x54 cm., 1940**

Algo diferenciado de los anteriores por su actividad cromática en los relieves, **Marlow Moss** mantiene, a pesar de ello, el juego angular de líneas paralelas en disposición diagonal. Las formas, construídas de madera o compuestas de cuerda, son dispuestas sobre lienzo o madera y cubiertas con color blanco de óleo. Como puede verse en "Blanco con cuerda" de 1940, el resultado es una potenciación de las formas internas estructurales del espacio pictórico.

#### **2.6.3.3. Visión personalizada de la geometría.**

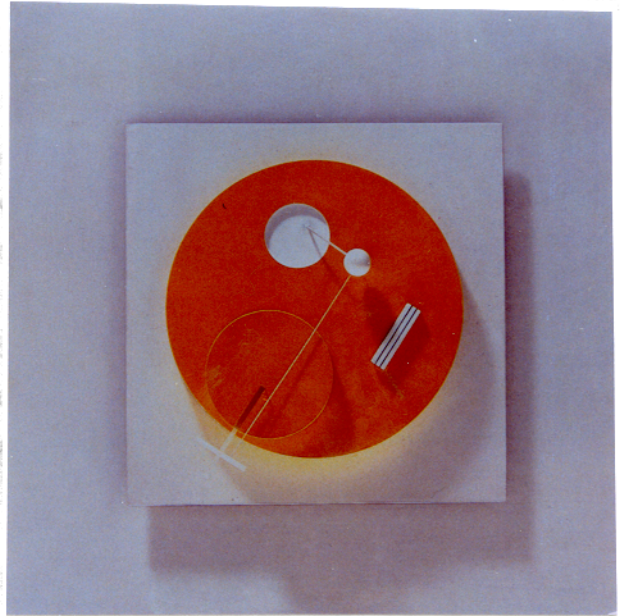
**Carl Buchheister**, viviendo en Hannover toda su vida, mantuvo amistad con Schwitters y El Lissitsky. Sus obras, aunque pertenecen a un estilo abiertamente geométrico, no muestra la homogénea actitud que caracteriza al Neoplasticismo. Como en la obra "Pintura de aluminio" del año 1930,



**Carl Buchheister.** Pintura de aluminio. 80x68 cm., 1930

Buchheister eliminaba el marco en muchas de sus obras para evitar el efecto de visión-ventana. Sus volúmenes surgen de la disposición de las capas de materiales. En esta obra, un plano de plexiglás colabora a incorporar la misma al ambiente a través de los reflejos.

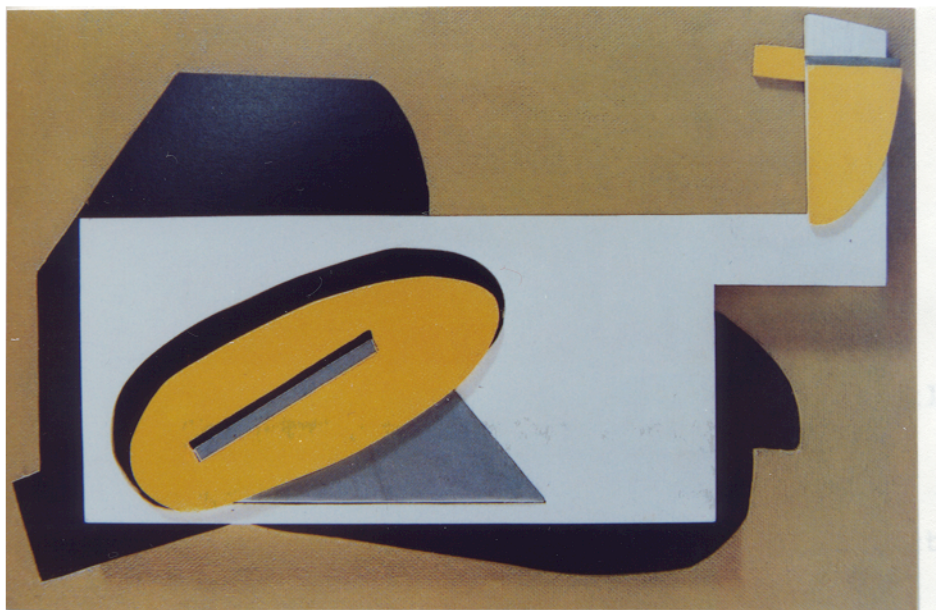
**Theodore Roszak**, como pintor, fue internándose en las obras tridimensionales en un lento proceso. Sus primeras obras son composiciones asimétricas de planos y elementos lineales interseccionados que muestran su interés por la estética maquinista de la BAUHAUS. Su fascinación por la máquina le lleva a convertirla en la temática más



**Theodore Roszak.** Círculo perforado. 61x61x6 cm., 1939



importante de sus obras con la nueva iconografía de sus construcciones pintadas. Como en su obra "Círculo perforado" de 1939, las obras de Roszak llevan una carga de sentimiento lúdico que evocan rasgos de Miró y Arp.



Gertrude Greene. Construcción. 40x61 cm., 1935

En Gertrude Greene, americana, las ideas de Gabo y Andrian influyeron en sus obras como también las obras de Mancusi. Comenzó la realización de sus obras tridimensionales dentro de un estilo figurativo. Poco a poco, su línea expresionista-cubista evoluciona hacia un estilo de construcciones en relieve cada vez más geométricas. Como esta obra "Construcción" de 1935, sus obras posteriores a 1930 son realizadas en metal y madera concentrándose en la evolución de las formas en el espacio.

## **2.7. TENDENCIAS RECIENTES EN LA CONSTRUCCION PICTORICA TRIDIMENSIONAL.**

### **2.7.1. EL ESTRUCTURISMO.**

#### **2.7.1.1. Características, vinculaciones y desarrollo.**

El Estructurismo ha sido el heredero más directo de la utopía del Neoplasticismo. Esta corriente artística dada a conocer en Inglaterra en 1957 con la exposición "Dimensions", reasume las ideas de Mondrian sobre la desaparición del cuadro en la distribución cromática de la habitación y su conversión en "ambiente". Como en Mondrian, se acusa el deseo de transformar todo el entorno humano a través de la nueva plástica, y centrar el interés pragmático en la inserción de la obra en la pared de la arquitectura interior, e incluso de la arquitectura en general.

En este movimiento artístico, el relieve logra su independencia de la pintura y la escultura; la PICTOTRIDIMENSION surge con autonomía. Seguían denominándolo relieve y renegaban de la pintura tradicional como género, pues la consideraban, al igual que a la escultura, obsoleta y desgastada. Defendían la individualidad del relieve como forma única, razonando que al igual que la pintura y la escultura, el relieve es una manifestación diferente -como cada una de

ellas- de problemas estéticos que comparten las dos categorías.

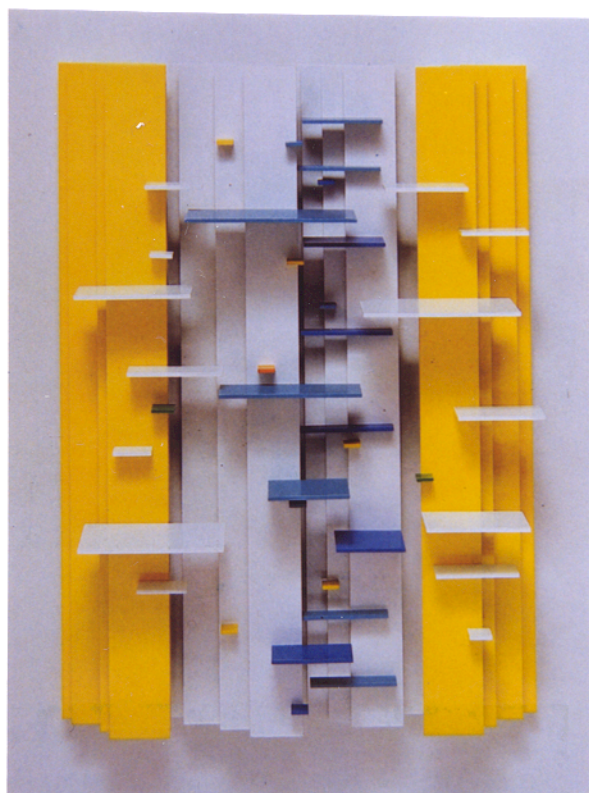
La principal influencia teórica proviene del americano Charles Biedermann a través de su escrito publicado en el año 1948 Art as the evolution of visual knowledge. La divulgación del movimiento vino a través de las revistas "Structure" y "The structurist" y de las publicaciones de Anthony Hill.<sup>62</sup>

El repertorio material que el Estructurismo utiliza es la forma -volumen a través del plano-, el color reducido a la mínima expresión, la luz y el espacio. Abundan las reminiscencias de estructuras inspiradas en Mondrian, y alcanzan una gran relevancia las obras basadas en el orden y la regularidad. El Estructurismo es el primer movimiento en elaborar sistemas racionales de composición; superficie, volumen y espacio son manejados desde ciertos códigos geométricos y matemáticos.

Aunque la rigidez de los planteamientos matemáticos y geométricos parecen dirigir el espíritu del movimiento hacia un racionalismo, no está exento, como en Mondrian, del recurso a premisas filosóficas. Este requerimiento de trasfondo espiritual puede advertirse con Victor Pasmore cuando nos alecciona en buscar la esencia, concentrándonos sobre la naturaleza de los objetos y los procesos como cosas en sí mismas.<sup>63</sup>

#### **2.7.1.2. Relieves estructuralistas de BIEDERMANN.**

**Charles Biedermann**, antes de su viaje a París, había realizado algunos relieves de madera con ciertos diseños



Charles Biedermann. Obra no.36, Aix .91x77x128 cm., Aluminio pintado, 1953-72.

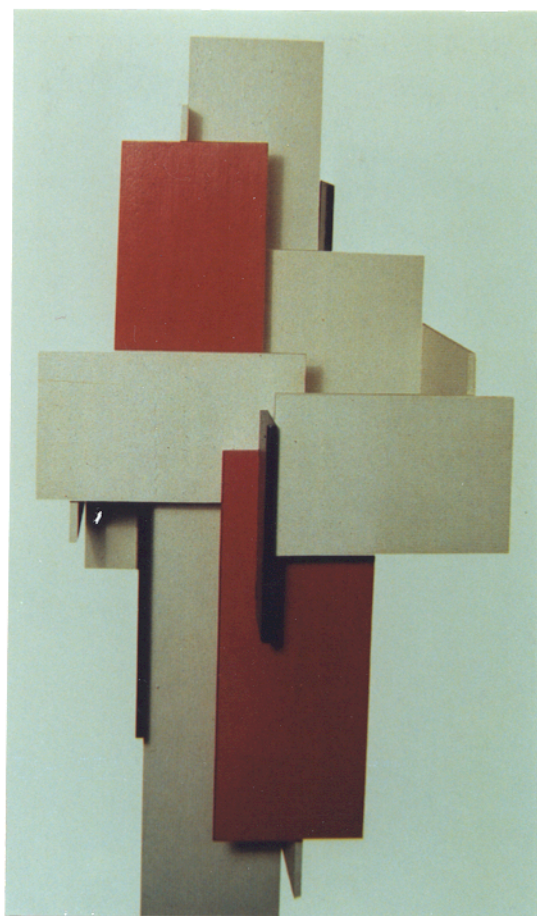
geométricos. En París conoce a Mondrian, Vantongerloo, Arp, Pevsner, Domela y Miró. Se familiariza con la tradición geométrica europea. Sin embargo, tras su vuelta a New York, insatisfecho con el aspecto trivial y decorativo de lo pictórico bidimensional renuncia a la pintura, investigando las posibilidades del lenguaje tridimensional con un renovado interés por el relieve que pasó a ser su vehículo de expresión. Al principio, sus obras combinaban influencias del Constructivismo y del grupo De Stijl. Más tarde se va apartando del modelo neoplasticista e inclinándose por las ideas constructivistas de Gabo y Pevsner. La mayor originalidad estriba en las investigaciones sobre los fundamentos del color y el desarrollo del estructurismo como método para ilustrar, en términos estrictamente geométricos, las modificaciones de las formaciones estructurales que subyacen bajo las formas naturales.



### 2.7.1.3. El grupo inglés de estructuristas.

En Inglaterra, un país sin apenas tradición artística durante el siglo XX, aflora una de las versiones más potentes de Neoconstructivismo que proseguía la evolución constructivista ulterior en el continente europeo. El Estructurismo supone una subtendencia en la variada ramificación dentro de la tendencia neoconstructivista extendida por Europa.

Las obras estructuristas son relieves que poseen la dimensión de la escultura y el color de la pintura, pero no son ni la una ni la otra, sino un nuevo género, como afirman muchos de sus representantes.

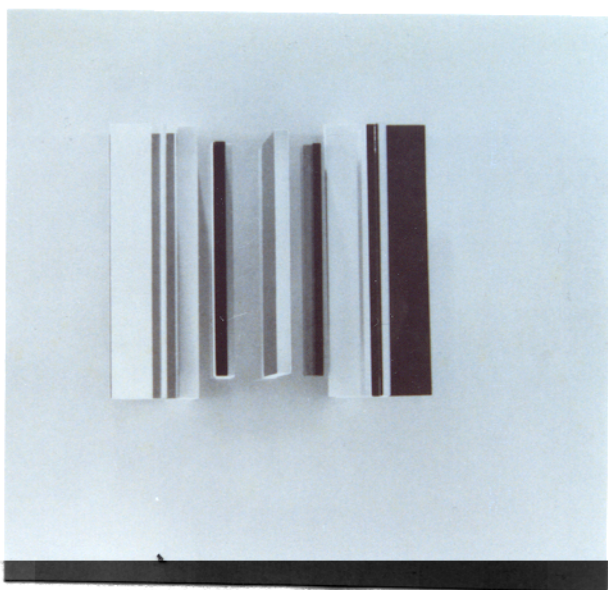


Joost Baljeu. "Synthesist construction". 1964-1966



Joost Baljeu, quien comenzó a explorar el idioma del relieve en 1955-56, realizó sus trabajos más simplificados denominados "Synthesis Construction" hacia 1957. Su trabajo "Segunda construcción sintética" de 1964-66 consta de diversos paneles rectangulares dispuestos en varios niveles y de colores restringidos al rojo, blanco y negro. Es preciso señalar aquí la actitud de deshacerse del marco o fondo de soporte, potenciando su significación espacial-visual. Estas obras contrastan con las primeras de los finales de los años Cincuenta que están más sometidas al concepto pictórico de superficie en donde se distribuyen los volúmenes.

Victor Pasmore fue muy influenciado por la lectura del libro de Charles Biedermann que consideraba la pintura como algo obsoleto y veía su único futuro en el desarrollo del relieve. Transformó sus ideas para collage en construcciones. Su obra mantiene ciertas similitudes con J. Baljeu. La obra "Construcción transparente en blanco, negro y ocre" de 1959 está compuesta de elementos planos en formas geométricas con resonancia arquitectónica. Utiliza una hoja de acrílico transparente como fondo sobre el que coloca las formas que flotan libremente en el espacio.



realizaciones

Victor Pasmore. Construcción transparente en blanco, negro y ocre. 76x81x23 cm., 1959

**Anthony Hill** y **John Ernst** mantienen unas similitudes en su presentación. Utilizan una retícula estructural en sus trabajos. La dedicación de Anthony Hill a los relieves resultó de su directo interés en permutaciones y combinaciones matemáticas. En los trabajos de los dos artistas los materiales son variados, abundando el aluminio. Tenían en común la disposición superpuesta de volúmenes paralelos a la superficie de la obra.

El mismo interés por las transformaciones basadas sobre sistemas lógicos de números es aplicada en las obras de **Mary Martin** y **Eli Bornstein**. Difieren de los anteriores en la distribución predominante de formas cúbicas en la superficie con sistemático y regulado orden, además de variado dinamismo en la altura de los distintos elementos que componen la obra. Los colores suelen estar retringidos al uso del blanco y el negro.

#### 2.7.1.4. Evolución del Estructurismo.

La fusión, muchas de las veces, con trabajos arquitectónicos fue aumentando y los proyectos en los cuales los artistas se veían envueltos diseñando ambientes y estructurando zonas exteriores aumentaron.

El interés común de los artistas continuó siendo la preferencia por las fuentes naturales y los órdenes progresivos que la naturaleza instaura. Descubrirlos y patentizarlos en sus trabajos, a través de las estructuras matemáticas, fue el objetivo que perseguían con sus realizaciones artísticas.

Mientras unos se apoyaban en la riqueza colorista distribuída en sus volúmenes, otros, con una economía de medios, se concentraban en las formas y los materiales.

Por citar a varios, a tener en cuenta en una revisión de la evolución de esta corriente que derivaría en el arte óptico, puede nombrarse a **P. Lohse** y **F. Molnar**. **Gilliam Wise** se adhirió al grupo estructurista más tarde. Otros ingleses continuadores fueron **Terry Pope** y **Jean Spencer**. Nacido en Varsovia, **Henry Stazewski**. En el continente americano esta corriente tuvo también sus seguidores con **Barr David**, **Gino Lorcini**, **Joan Saugrain**, **Elizabeth Willmott**, **Jury Strutynsky**, **Hughes Malcom** y **Ron Kostyniuk** en Canada.

## **2.7.2. ARTE DEL RELIEVE CON OBJETOS.**

### **2.7.2.1. Denominación y características del Assemblage.**

El terreno del relieve y la ruptura de las limitaciones en la pintura y la escultura adquieren relevancia con la aparición del arte de los objetos. Previamente conocidas estas obras como "objetos", los trabajos de "Assemblage" fueron nombrados y etiquetados como tal por Peter Selz y William Seitz, directores del Museo de Arte Moderno de New York para la exposición "The Art of Assemblage" en 1961.

El Assemblage está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus funciones utilitarias y agrupadas de modo casual o aparentemente al azar. El Assemblage supera los límites de la pintura y de la escultura; se libera del marco como del pedestal. Es un "medio mezclado" afirma Simón Marchán.<sup>64</sup> Suele ser colgado de la pared o del techo o simplemente yacer en el suelo. Robert Atkins, en una reciente publicación, no considera al Assemblage ni como una categoría artística ni como estilo: "El Assemblage consiste en la transformación de objetos no artísticos y materiales dentro de la escultura a través de técnicas de combinar y construir, tales como pegar y soldar. Este radical nuevo modo de hacer escultura vuelve la espalda a las prácticas tradicionales de tallar piedra o modelar el barro que luego será trasladado a bronce".<sup>65</sup> Esta opinión vertida en una extensa guía de movimientos e ideas contemporáneas no responde a las inquietudes de los artistas que se han revisado desde los relieves contruídos de Tatlin, neoplásticos y constructivistas, y los más recientes relieves estructuralistas. Ya en el catálogo de la exposición del MOMA en 1961, William Seitz escribía: "El Assemblage es un nuevo medio de expresión. Es de esperar que sea portador de desarrollados puntos de vista para los cuales las técnicas ortodoxas son menos apropiadas".<sup>66</sup> La confusión y falta de clarificación en estas muestras artísticas aparecen evidentes y se mantiene viva la discusión si tratarlas como esculturas o como el nuevo género que será denominado PICTOTRIDIMENSION.

Particularmente la atención de la investigación se centrará en las obras que se conectan cercanamente con la evolución del relieve. Los trabajos de Assemblage que son colocados libremente en medio de un espacio, pudiéndose dominar visualmente desde varios puntos de vista, no pueden ser agrupados bajo la categoría de la PICTOTRIDIMENSION.<sup>67</sup> Entre los variados modos del Assemblage, algunas de las

obras permanecieron esencialmente murales. En éstas, la superficie pictórica es interrumpida por la adición de sustancias y objetos extraños a su soporte físico. En casi todas las ocasiones se recurre a objetos encontrados. La tendencia general es a extenderse, a expansionarse en el espacio circundante.

La expansión es tal, que los Assemblage llegan a ser lo bastante grandes para albergar al espectador para que se incorpore como elemento de la composición y llegue a alterarla si quiere. Con esto, comienzan las producciones de el "environment". Allen Kaprow, en un escrito del año 1960, defiende "una definitiva decisión de abandonar la artesanía y lo permanente" y "el uso de medios obviamente perecederos como periódicos, cuerda, cinta adhesiva, césped creciendo o alimentos reales"; así, "nadie puede tomar por error el hecho que el trabajo pasara al polvo o a la basura rápidamente".<sup>68</sup> De este modo se resalta la efimericidad del objeto. Se construye un ambiente con objetos elegidos de uso cotidiano, desperdicios industriales u otros, referidos a aspectos específicos de nuestra vida rutinaria, conservando notas de su fragilidad física y la expectativa en su obsolescencia. La mayor parte de estas obras se desarrollaron en lo que se llamó "Funk Art" (término relacionado con lo "underground").

#### **2.7.2.2. Orígenes y dialéctica poética del Assemblage.**

El Assemblage debe tanto, al menos, al Expresionismo Abstracto como al Dadá directamente; es deudor, como punto de partida, de Duchamp y tomó el estímulo estilístico de la



poética del azar de la "Action painting". En un principio fue repetidamente clasificado como Neo-dadá, pero los trabajos de Assemblage fueron diferentemente orientados, aún teniendo en cuenta que el Dadá no fue un movimiento cohesivo y simple. Las obras del Assemblage se centraban en las posibilidades desde el tema y fluían abstractamente hacia una revisada asociación con el ambiente.

Los "Ready-made" del Dadá eran empleados como elemento morfológico, que servía como punto de partida para un nuevo repertorio. El objeto cotidiano, y aún más sus fragmentos, volvió a ser objeto de una atención especial tras el auge del Expresionismo Abstracto. La técnica del collage había supuesto siempre una amenaza a los medios usuales de la pintura al óleo, la talla y el fundido. El Assemblage llegó a ser temporalmente, al menos, el lenguaje para los impacientes, hipercríticos y anarquistas artistas jóvenes. La función de los materiales en el Assemblage no puede ser explicada en términos apropiados desde los medios ortodoxos. La idea de incluir un entero rango de materiales y objetos aportó un sinfín de posibilidades.

El artista de Assemblage llega a ser a la vez metafísico y poeta: "El Assemblage es un método con desconcertantes potencialidades centrífugas. Es metafísico y poético al tiempo que físico y realista".<sup>69</sup> En los trabajos pueden ser señalados tres niveles operativos: el de los materiales tangibles, el de la visión con los colores y cualidades formales y el del significado literario con el que los materiales se elevan desde el nivel de las relaciones formales al de la asociación poética. Las asociaciones específicas son advertidas sobre todo cuando un objeto es reconocible. Las identidades, reconocidas desde diversos contextos y niveles de valor, son confrontadas no sólo físicamente dentro de los límites del trabajo que ellos forman, sino metafísica y asociativamente en la sensibilidad del espectador.

### 2.7.2.3. Variedades en el Assemblage.

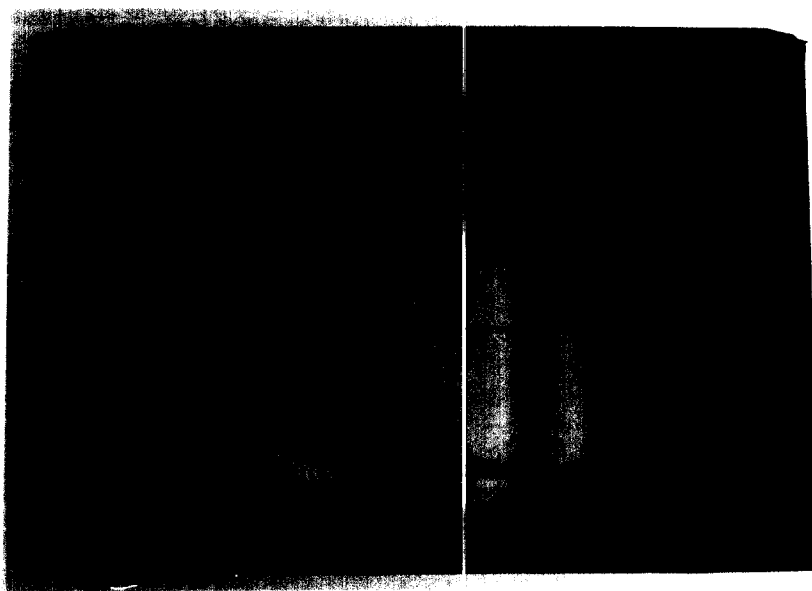
La extensión adquirida por este movimiento impide poder abarcar en su totalidad la diversidad de artistas que desde 1957 han estado realizando Assemblage. Será preciso detenerse en unos importantes y renombrados creadores que aportaron interesantes cambios en la evolución de este tipo de relieve pictórico.

Uno de los pintores más conocidos dentro del Assemblage del arte objetual americano es **Robert Rauschenberg**. Sus así llamadas "Combine-painting", son un claro ejemplo de las obras en las que sobre una superficie pictórica se añaden montajes materiales. Las obras de Rauschenberg insisten en lo vital y existencial a través de una actitud irónica y dramática, evocadora de la vida americana contemporánea. Sus composiciones acogen fragmentos de carteles, fotografías, manteles, toallas, matrículas de coches, anuncios, artículos standard, etc.. Los fragmentos pegados, contruídos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico. El objeto real que añade a la superficie pictórica se desplaza fuera del tradicional rectángulo bidimensional.

Una variada serie de pintores manejaron la técnica del collage con la actitud del Assemblage derivada del Dadá, trabajando muy cercanos a las convenciones pictóricas.

Las obras de **Louise Nevelson** responden literalmente al sentido del Assemblage como ajuste conjunto de partes y piezas. Más escultórica, por pura exigencia de sus elementos, pero manteniendo la distribución en conjuntos pictóricos. Nevelson unía, en una convergencia dadaísta y constructivista, elementos de madera encontrados, disponiéndolos en casillas y recubriéndolos todos del mismo tono de color. Estos armarios, mobiliarios no sometidos al uso práctico, producen un efecto mágico revelando usos misteriosos en una

práctica ocultadora de las cosas. Sus composiciones han sido a veces denominadas altares.



**Joseph Cornell.** "The atmosphere as a thermostat", 22x32x8 cm., 1958.

Las cajas de **Joseph Cornell** se encuentran más cercanas en actitud escultórica que las obras mencionadas anteriormente. Estas exquisitas cajas son como viajes a un encantado universo hecho con la realidad de este mundo. Cartas astrológicas y mapas de astronomía, copas de cristal, pipa, compás, elementos todos llenos de alegorías que llevan a un descubrimiento del pasado, del presente y del futuro; un sinfin de complejas ideas y asociaciones que revelan los elementos dispuestos detrás de la tapa de cristal de cada caja. Incluso lo que no está presente remite a lo infinito de lo ausente.

El automóvil, que llegó a ser el "Status symbol" de una desenfrenada sociedad, se introdujo en la producción artística: **John Chamberlain**. Recogía carrocerías de coches dobladas y prensadas en los cementerios de coches, seleccionándolas en función de la forma y el color. El resultado en la presentación, era finalmente una real expansión en el espacio por parte del amasijo de coloreado metal retorcido.

Richard Stankiewicz usó bloques de cilindros y series de ruedas para hacer personajes satíricos, o cuidadosamente estructurados Assemblages abstractos. Absolutamente escultórico, muchas de las veces el material era respetado según había sido encontrado o extraído de las máquinas y artilugios.

Similar actitud a la de Stankiewicz muestra Marisol Escobar componiendo construcciones de madera pintada y otros objetos con un contenido muy literario.



Edward Kienhold. "Septet". 215x167x85 cm., 1987-1988

Uno de los más importantes representantes de este movimiento es Edward Kienhold quien también impulsaría el "Link Art" explorando exhaustivamente las propuestas del assemblage. En sus obras se advierte la atención a lo efíme-

ro, no sólo de los objetos, sino también de las situaciones y de la vida. Es conocido por los ambientes creados en obras murales provocativas empleando muñecos y maniquíes. Kienhold se preocupa que los objetos sean legibles en ese contexto por la apreciación visual de las calidades, incluso olfativas, de lo viejo, de lo apolillado, y por las peripecias del desgaste y abandono del objeto encontrado. En la última década, Kienhold ha expandido el rango pictórico de su arte, como puede comprobarse en la obra "Septet" del año 1988 donde juventud y madurez son contrapuestas; la devastación de lo viejo se encuentra implícito.<sup>70</sup>

#### 2.7.2.4. "Nuevo Realismo" en Francia.

Los "Nuevos Realistas" procedían a la acumulación de objetos de uso, de igual o distinta naturaleza, amontonándolos o disponiéndolos en relieve o coleccionándolos en cajones o cofrecillos de plexiglás. Esta corriente de Assemblage se desarrolló en Francia en la década de los Sesenta, y el protagonista más calificado fue **Fernández Arman**. En sus obras multiplica los objetos idénticos: cepillos de dientes, despertadores, máquinas de escribir, cabezas de muñecas, máquinas fotográficas, etc.. Conservaba las peculiaridades de forma, color y dimensión de cada uno de los objetos, formando un todo plástico que generaba un mundo de fantasía. En su última serie que llama "Dirty paintings" (pinturas sucias), Arman dispone sobre un lienzo, múltiples tubos de acrílico ordenados en series de colores, los cuales han derramado verticalmente por la tela mucha de la pintura que contenían.

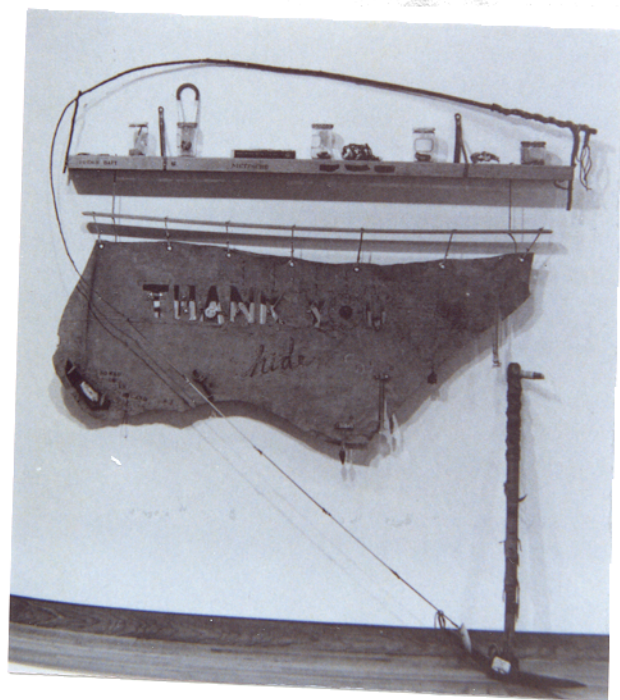


Una modalidad de Assemblage con apariencia de realismo y un trasfondo de disposición de libre albedrío influenciado por el azar Dadá, son las "Tableaux piéges" de **Daniel Spoerri**. Separa objetos cotidianos como sillas, mesa, vajilla de desayuno, latas vacías de conserva, ceniceros llenos de colillas, etc. de su contexto natural situándolos en la superficie de una mesa. Pero altera su situación habitual horizontal colocándolos, fijados a la mesa, en situación vertical en la pared. Spoerri traslada al muro e inmoviliza un transcurso de lo cotidiano, creando una tensión como él mismo afirma: "...amo el movimiento y el cambio, me complacen. Amo las contradicciones porque ellas crean tensión".<sup>71</sup>

#### 2.7.2.5. "Funk Art".

El "Funk Art" desarrolló exhaustivamente la tendencia del Assemblage pero reaccionando contra la seriedad imperante en New York y en Los Angeles. Su nombre deriva de Funky, término musical que fue aplicado a numerosos artistas plásticos en el norte de California en los comienzos de la década de los Sesenta. Peter Selz organizó en 1967 la exposición "Funk" que cristalizó el movimiento. El humor y la vulgaridad estaban en las obras de los artistas funk que miraron más en la cultura popular para su inspiración que en la Historia del Arte. El "Funk Art", cargado de una temática violentamente satírica y crítica, tuvo un amplio desarrollo en California. Los materiales utilizados solían ser de gran fragilidad física. El desacostumbrado uso y disposición de los elementos materiales que utilizaron obscureció, una vez más, la división entre pintura y escultura. A las obras se

les permitía una breve existencia; los trabajos expuestos eran destruidos después de la exposición. Existía un evidente deseo de abandono de lo permanente.



**William Wiley.** Gracias piel. 185x401 cm., 1970

Los mejores "funky" contienen elementos humorísticos ridiculizando el sexo, la religión, el patriotismo, el arte y la política como en Kienhold o Bruce Conner. Hay que destacar artistas como William Wiley que como en su obra "Gracias piel" de 1970, mantienen resonancias pictóricas que la categorizan como PICTOTRIDIMENSION. Como Wiley, pueden nombrarse a Roy Deforest, Robert Hudson y Robert Arneson que promovieron un clima artístico de agitación y destrucción.

### 2.7.3. UNA NUEVA ACTITUD ABSTRACTA GEOMETRICA.

#### 2.7.3.1. "Hard-Edge Painting" y "Color Field Painting".

En Estados Unidos, la tradición geométrica que durante los años Cuarenta y Cincuenta se había mantenido como una derivación de los estilos geométricos europeos de los años Treinta, se vió fuertemente eclipsada por el primer lenguaje auténticamente americano: el Expresionismo Abstracto. De hecho, durante los años Cincuenta sólo se movían dentro de los lenguajes geométricos unos cuantos artistas importantes. A finales de los años Cincuenta sobrevino un cambio de sensibilidad, reflejo de profundas transformaciones sociales. Esta nueva sensibilidad rechazaba las premisas y la carga emotiva del Expresionismo Abstracto en busca de nuevas alternativas.

Surgió entonces un arte geométrico abstracto que reconsideraba y trasponía los conceptos modernistas anteriores como la austeridad suprematista, el reductivismo del grupo De Stijl, el objetivismo del arte constructivista, y el diseño de la BAUHAUS, todo ello matizado por las influencias como las de Dadá y Matisse.

Uno de los primeros términos utilizados para describir esta tendencia fue "Hard-edge Painting". Fue usado por el crítico Jules Langsner en 1958 para denominar los lienzos abstractos de los pintores de la costa oeste de Estados Unidos desinteresados en el brochazo gestual del Expresionismo Abstracto.

En la pintura "Hard-edge" (contorno neto) destacaba la claridad del diseño y del color, la simplicidad de la

... y una superficie pictórica inmaculada, sin modulación  
... ma. No existía en la obra ningún efecto de figura/fondo,  
... do que el cuadro se presentaba como una sola unidad. El  
... rrollo de esta pintura conduciría hacia una objetualiza-  
... del propio soporte pictórico, derivando en el "Shaped  
... as Painting" que se estudiará como otra de las expresio-  
... de la PICTOTRIDIMENSION.

Varias denominaciones fueron apareciendo en el inten-  
... de describir esta tendencia geométrica como alternativa  
... a pintura gestual. "New Abstraction" (Nueva Abstracción)  
... divulgó con motivo de la exposición "Toward a new abs-  
... ction" en el Jewish Museum de New York en 1963. En 1964,  
... County Museum de Los Angeles ofrecía la muestra "Post-  
... interly abstraction" que consolidó las tendencias antiex-  
... sionistas. En 1965, I. Sandler introduce el término "Cool  
... t" (Arte frío). En 1966, Lawrence Alloway bautizó esta  
... ntura con el nombre "Systemic Painting" (Pintura siste-  
... tica) para una exposición en el Guggenheim Museum.



Kenneth Noland. Velo azul. 175x175 cm., 1963

Del mismo modo, estas pinturas recibieron el nombre de "Color-field Painting" por el sistema de la aplicación del color. No trabajaban con marcados gestos como lo hacían los pintores gestuales-expresionistas en el intento de expresar espontáneamente los sentimientos interiores. Su modo era menos dramático, concentrándose en los problemas del color y del espacio a través de diferentes técnicas de manchado del lienzo derramando, extendiendo con esponja o pincel grandes zonas de color distribuidas por toda la extensión del mismo. **Kenneth Noland** manejó en esta técnica una simplicidad, repetición y simetría de formas como puede apreciarse en su obra "Velo azul" de 1963. La simplicidad geométrica y la problemática de la forma real le llevarían al "Shaped Canvas".

#### 2.7.3.2. "Shaped Canvas Painting".

La nueva modalidad en el formato pictórico del "Shaped Canvas Painting" (Pintura de Lienzo con Forma) se establece con las obras de Frank Stella, Kenneth Noland y Ellsworth Kelly, siendo desarrollada desde la evolución de los conceptos del "Hard-edge".

Se extendió el criterio que opinaba que la pintura creada en una superficie de dos dimensiones debía mantenerse lo más llana y lisa posible, respondiendo al soporte sobre la que estaba creada. Pero si una forma parecía de tres dimensiones, debía ser creada en tres dimensiones, no dos. Pensando de este modo, concluyeron que las formas no podían ser dibujadas o pintadas, tenían que ser reales. Ellsworth Kelly dejó de pintar formas contra un fondo para crear



literalmente lienzos de formas geométricas.

Se reconocía el carácter propio del soporte físico de la pintura. Se consideraba su bidimensionalidad y se respetaba la superficie lisa del soporte material centrándose la atención en la substancia aplicada sobre la superficie, la longitud del lienzo y sobre todo el color.

La primacía del soporte físico-material sobre la forma pintada desembocaría en el hecho de que la forma literal del soporte físico-material somete a la forma pintada. En estos trabajos los bastidores adquieren formas muy distantes de lo convencional, desde las más simples geométricas a los libres desarrollos de las obras actuales de la "Shaped Canvas". Estas obras han sido comentadas como intentos de crear algo opuesto a una tendencia escultórica: "Aunque tales trabajos a veces parecían sintetizar la pintura y la escultura, la intención era precisamente la opuesta. Una superficie simple, extremadamente plana era mantenida en contraste a los últimos Assemblage y relieves tridimensionales".<sup>72</sup> En un principio podían aparecer así teniendo en cuenta su origen, pero la tendencia de la propia obra a convertirse en objeto y espacializarse llevaría al "Shaped Canvas Painting" a sintonizarse con los movimientos que borraban la distinción entre la pintura y la escultura. Uno de los artistas más destacados actualmente en esta tendencia es **Elizabeth Murray**. Como se puede comprobar en esta obra del año 1989 titulada "Rembrandt", las medidas son presentadas en tres dimensiones como si de una escultura o relieve se tratara.

Realmente, como afirma Simón Marchán, la pintura estaba situada en un camino con soluciones muy restringidas y tomando el "Shaped Canvas" como pintura, con un sentido opuesto a la escultura, tan sólo se alargaba su extinción: "La Nueva Abstracción consideraba a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo de la shaped canvas en vez del clásico soporte no

hace más que prolongar su agonía". 73

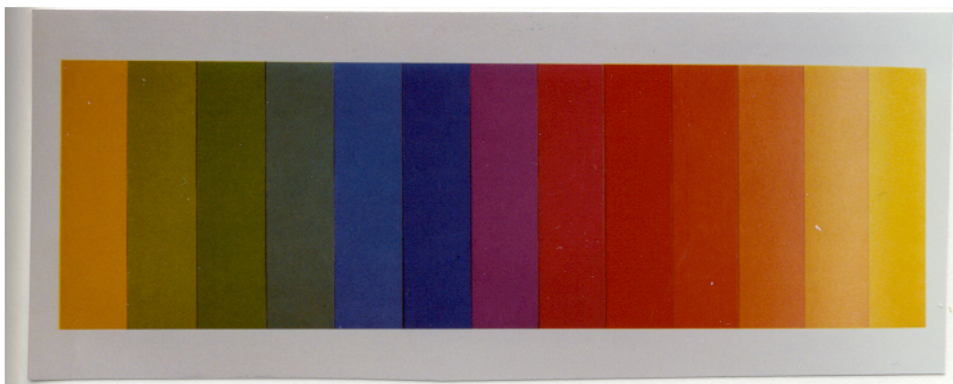


Elizabeth Murray. Rembrandt. 90x104x42 cm., 1989

Intentando subrayar la naturaleza objetual del soporte -su propia realidad-, el cuadro desarrollaba su propia forma configurada desde la temática y se extendía hacia un monumentalismo donde el cuadro envuelve físicamente al espectador. Todo ello fue potenciando sus componentes escultóricos, eliminando la rigidez de mantener una superficie plana dentro del contorno irregular. Con ello se remitía al espectador al espacio-ambiente, creando una continuación visual virtual. De este modo, de orienta la visión del espectador a la realidad circundante donde el objeto-cuadro está emplazado.

### 2.7.3.3. "Systemic Painting".

Esta es la manera con que se ha conocido a la pintura de "Color-field". El término "Color-field Painting" responde a una acepción más determinada sobre las obras apoyadas en la extensión del color en un campo cromático. Sin embargo, "Systemic Painting", en sentido estricto, remite a las obras consistentes en módulos que desarrollan un potencial serial. Las clásicas subordinaciones de elementos dentro de la totalidad de la obra se disuelve. Ahora sólo existe la coordinación de elementos de la misma. La ordenación surge apoyada en un principio de repetición de la relación sintáctica de los elementos simple; se crea una estructura aditiva basada en la repetición de la misma medida o del mismo peso de las partes.



Ellsworth Kelly. "Spectrum III". 84x 276 cm., 1967

Esta iconografía encubierta puede advertirse en la obra de Ellsworth Kelly "Spectrum III" de 1967 donde no se remite a nada visible, sino precisamente a todo lo contrario: a la instauración de un código perceptivo elemental, la expansión de la forma. Sus obras responden a una estructuración formal desde módulos elementales.

Estas dos tendencias estilísticas: "Systemic Painting" y "Shaped Canvas Painting" adquirirían su autonómica independencia en su desarrollo desde aquel origen geométrico del "Hard-edge" que respondía tan sólo al énfasis de la superficie lisa pintada. Uno de los hechos que prueban su despegue de las líneas estilísticas de este origen es la utilización posteriormente del shaped canvas en numerosas ocasiones y en diversas tendencias, incluídas las figurativas.

Estas obras se hallan englobadas en esa actitud heterodoxa que aglutina las obras de Assemblage, los relieves y similares expresiones que instauran un nuevo género, donde se integran las cualidades escultóricas de espacio con los sistemas colorísticos, manteniendo la visión frontalizada de lo pictórico: la **PICTOTRIDIMENSION**.

C I T A S   B I B L I O G R A F I C A S  
C A P I T U L O   2.

- 1 Van de Ven, Cornelis.: El espacio en arquitectura, Madrid, Cátedra,  
1981, Pág. 112
- 2 Hildebrand, Adolf.: Problem of form in painting and sculpture,  
New York, Stechert, 1907, Pág. 17
- 3 Albrecht, Hans.: Escultura en el siglo XX, Barcelona, Blume,  
1981, Pág. 85
- 4 Albrecht, Hans.: Op. cit. pág. 86
- 5 Albrecht, Hans.: Op. cit. pág. 85
- 6 Hildebrand, Adolf.: Op. cit. pág. 86-92
- 7 Elsen, Albert.: Origins of modern sculpture: pioners and premises,  
New York, Braziller, 1974, 132
- 8 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 130
- 9 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 132
- 10 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 137



- 11 Albert Elsen dedica en su obra Origins of modern sculpture extensos párrafos a ensalzar la importancia que para la historia del relieve tuvo Matisse. Su obra "La espalda", comenzada en 1909, fue re-hecha variándola, reformándola y potenciando su composición hasta concluir la definitivamente en 1917. Creo que esta obra tan sólo aporta un valioso elemento en el proceso de la evolución de la abstracción de la forma.
- 12 Rowell, Margit.: The planar dimension: Europe 1912-1932, New York, Guggenheim Museum, 1979, Pág. 9
- 13 Dabrowski, Magdalena.: Contrastes de forma, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, Pág. 22
- 14 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 10
- 15 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 98
- 16 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 95
- 17 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 46
- 18 Herbert, Robert.: Modern artist on art, New Jersey, Englewood Cliffs, 1964, Pág. 47
- 19 Herbert, Robert.: Op. cit. pág. 48
- 20 Herbert, Robert.: Op. cit. pág. 49
- 21 Herbert, Robert.: Op. cit. pág. 49
- 22 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 126
- 23 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 99
- 24 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 17
- 25 Apollonio, Umbro.: Futurist manifestos, Documents of 20<sup>th</sup> century art, New York, The Viking Press, 1973, Pág. 198
- 26 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 144
- 27 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 9
- 28 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 103
- 29 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 105
- 30 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 104
- 31 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 19
- 32 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 144
- 33 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 109
- 34 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 14

- 35 Kostyniuk, Ron.: The evolution of the constructed relief 1913-1979, Calgary, 1979, Pág. 16
- 36 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 22
- 37 Traducido por el autor de la Tesis, desde la denominación inglesa "pinterly reliefs". Otros autores, como en la traducción de Contrastes de forma, utilizan el término "relieve pintado" o llegan a ser denominados "relieves contruídos".
- 38 Bowlt, John.: Journey into space: Vladimir Tatlin and the concept of the relief, en Ron Kostyniuk, Op. cit. pág. 18
- 39 Bowlt, John.: Op. cit. pág. 18
- 40 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 21
- 41 Esta denominación se extrae de la traducción de Contrastes de forma, M. Dabrowski. Otros autores se refieren como "corner-reliefs" (relieves de esquina). Los "Counter-reliefs" fueron concebidos, según el crítico Sergei Isakov, como una analogía material al "counter-attack" militar (ataque por los flancos y retaguardia). Parece, de acuerdo a esto, que la calificación como tal fue dada con el significado de un asalto contra el espacio de alrededor despegándose de la básica posición bidimensional y visión frontal. Magdalena Dabrowski opina que fueron llamados así porque el proceso de edificación en el espacio del espectador estaba en oposición directa a la técnica tradicional del relieve.
- 42 Bowlt, John.: Op. cit. pág. 19
- 43 Dabrowski, Magdalena.: Op. cit. pág. 70
- 44 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 24
- 45 Kostyniuk, Ron.: Op. cit. pág. 10
- 46 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 148
- 47 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 151
- 48 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 26
- 49 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 27
- 50 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 26
- 51 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 83
- 52 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 61

- 53 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 26
- 54 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 28
- 55 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 27
- 56 Varios Autores.: Constructivismo, Madrid, Alberto Corazón,  
1973, Pág. 68
- 57 Kostyniuk, Ron.: Op. cit. pág. 10
- 58 Varios Autores.: Constructivismo, Op. cit. pág. 58
- 59 Van Doesburg, Theo.: Principios del nuevo arte plástico, Murcia,  
Colegio de arquitectos, 1985, Pág. 181
- 60 Mondrian, Piet.: La nueva imagen en la pintura, Murcia, Colegio  
de arquitectos, 1985, Pág. 38
- 61 Kostyniuk, Ron.: Op. cit. pág. 12
- 62 Marchán, Simón.: Del arte objetual al arte de concepto, Madrid,  
Alberto Corazón, 1972 (2ª ed. 1974), Pág. 98
- 63 Marchán, Simón.: Op. cit. pág. 99
- 64 Marchán, Simón.: Op. cit. pág. 193
- 65 Atkins, Robert.: Art-Speak, New York, Abbeville Press, 1990, Pág. 52
- 66 Seitz, William.: The art of assemblage, New York, 1961, Pág. 87
- 67 La PICTOTRIDIMENSION, como se ha visto anteriormente, caracteriza a  
las creaciones escultórico-objetuales fundadas bajo principios  
pictórico-visuales como la colocación frontal sobre el muro.  
Por lo tanto, las obras de Assemblage con fuerte actitud escul-  
tórica ambital no van a ser consideradas como pertenecientes a  
este género.
- 68 Kaprow, Allan.: Assemblage, environments and happenings, New York,  
Abrams, 1965, Pág. 12a
- 69 Seitz, William.: Op. cit. pág. 84
- 70 Pincus, Robert.: Critical assemblages: The Kienhold Tableaux, "Art  
in America", Junio 1990, Pág. 160
- 71 Seitz, William.: Op. cit. pág. 132
- 72 Atkins, Robert.: Op. cit. pág. 145
- 73 Marchán, Simón.: Op. cit. pág. 105

### 3. E S T R U C T U R A   M E T O D O L O G I C A

### **3.1. DIRECTRICES DEL METODO.**

#### **3.1.1. TEORIA SOCIO-LINGÜISTICA DE ANALISIS SEMIOTICO.**

##### **3.1.1.1. El texto como unidad mínima semiótica.**

Para iniciar el análisis de las características de un sistema complejo en sus manifestaciones, extenso en su variedad formal y dinámico en su carácter relacional con otras categorías artísticas, como es la PICTOTRIDIMENSION, fue necesario para una precisa estructuración de las diferencias existentes en la multiplicidad de líneas estilísticas, utilizar un método que mantuviera una dinámica interrelacional entre las distintas clasificaciones que fuera necesario realizar.

El método elegido para dar forma a la investigación de la PICTOTRIDIMENSION como hecho artístico ha sido el modelo de sistema de la semiótica lingüística. La semiótica lingüística se centra en el texto como unidad comunicativa para abordar el análisis del lenguaje abarcando los diversos factores sociales involucrados en la comunicación.

El estructuralismo lingüístico busca los datos en que debe basarse la lingüística y la naturaleza de las nociones del lenguaje. Las aportaciones actuales en el terreno del análisis lingüístico han sido dirigidas a valorar el texto como una entidad propia. La estética derivada del estructuralismo basa el análisis de las distintas expresiones artísticas en los aportes y logros del estructuralismo



lingüístico partiendo de la concepción del arte como un lenguaje. Los modelos de análisis textual literario han comenzado a ser usados en la interpretación semiótica de la pintura. La aplicación de la teoría del texto al análisis del arte parece haber resultado el más productivo de los métodos en los últimos años para sistematizar el arte.<sup>1</sup> La semiótica del texto ha liberado al arte del rígido sistema de análisis interpretativo de signo-símbolo que precisaba la necesidad de un referente para establecer un significado. Anteriormente, se partía de unidades pequeñas que formaban configuraciones de mayor tamaño en sentido creciente. Con el texto como unidad mínima se invierte el sentido al ir, en el movimiento analítico, de lo más grande a lo más pequeño.

El texto podría definirse como una "entidad comunicativa autosuficiente".<sup>2</sup> En este sentido, son textos las fotografías, los mensajes publicitarios, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, las obras de arte. De cierta manera, la realidad del texto es independiente de su existencia sobre el soporte material. Su esencia es relacional, reclamando otros textos y otras experiencias del autor y del lector. El texto se convierte así en la unidad básica del proceso semántico, permitiendo el análisis a distintos niveles.<sup>3</sup>

#### **3.1.1.2. Estructuración en CAMPO, TENOR Y MODO.**

En el análisis de la PICTOTRIDIMENSION se ha utilizado un modelo extraído y adaptado de la teoría sociolingüística de M.A.K. Halliday formulada en su libro El lenguaje como semiótica social.<sup>4</sup> Se ha realizado una traslación de esta teoría desde el campo de la lingüística al campo de

la plástica para después aplicarlo al estudio de la PICTOTRIDIMENSION.

La teoría de análisis sociolingüístico de M.A.K. Halliday, basada en el texto como unidad mínima semiótica, es compleja y abarca niveles semánticos que sobrepasan las pretensiones de análisis formal de las características de la PICTOTRIDIMENSION. Los conceptos básicos extraídos para la creación de la estructura de análisis plástico ha sido la organización del texto en tres órdenes: CAMPO, TENOR y MODO.

En los siguientes apartados se tratará de exponer simplificadaamente la teoría de los tres componentes semióticos CAMPO, TENOR y MODO para encontrar el modo en que después funcionarán en el campo de la plástica.

**3.1.1.2.1. EL TEXTO.** El texto engloba los distintos componentes del sistema conceptual del lenguaje. Como manifestación del lenguaje, puede presentarse escrito o hablado y es la base de relación social, suponiendo el conducto primordial de transmisión de la cultura. La esencia del texto es concebida aquí de un modo distinto a la simple agrupación de oraciones que suponen en sí "una entidad comunicativa autosuficiente". El texto no es constituido solamente por la cadena de oraciones; el texto es un concepto semántico y como tal abarca todo el complejo sistema de relación presente en una situación. El TEXTO puede definirse como **todo lo que se dice, o se escribe, -y lo que se quiere decir- en una situación dada, en oposición a una simple agrupación, como la de las palabras ordenadas en un diccionario.**

Esta situación, en la que el TEXTO surge, constituye una estructura interrelacionada de tres dimensiones que se representan por el CAMPO, el TENOR y el MODO. El CAMPO representa la actividad social en curso. El TENOR, las

relaciones entre los participantes en cuanto al tipo de papel ejercido. Y el MODO, el canal concreto utilizado en la transmisión.

**3.1.1.2.2. EL CAMPO.** El CAMPO representa dentro de esa situación la acción social en la que el texto está encapsulado. Define la naturaleza de la actividad social en la que los participantes están involucrados. Es decir, establece el acotamiento de la acción a través de la selección en las claves experienciales de las clases de cosas, la cantidad, el tiempo, el lugar, etc..

**3.1.1.2.3. EL TENOR.** El TENOR queda representado por el conjunto de relaciones entre los participantes. Las relaciones vienen determinadas por el papel que cada uno asume y están constituidas por las distintas alternativas de relación interpersonal seleccionadas entre las claves de modalidad, intensidad, comentario y claves por el estilo, como en los papeles de interrogador o informante.

**3.1.1.2.4. EL MODO.** El MODO representará el canal seleccionado para la transmisión del TEXTO. Incluye el medio utilizado (hablado o escrito). El MODO selecciona opciones entre las alternativas en las claves contenidas en el propio texto como las de tema, información y voz.

### 3.1.2. ENUNCIADOS ARTISTICOS EN UNA CIENCIA HISTORICO-MORFOLOGICA DEL ARTE.

Para acometer el análisis descriptivo, de estilo, iconografía, materiales de cada obra o serie de obras pictotridimensionales, era preciso usar un método estructural científico y coherente con la organización de CAMPO, TENOR y MODO planteada.

Ha sido empleada para el análisis formal de las obras la estructura de **enunciados de factorización** que Lluís X. Alvarez propone en su libro Signos estéticos y teoría.

En los apartados siguientes se expondrán brevemente los postulados de la Ciencia Historico-Morfológica por los que Lluís Alvarez aboga. En ella se encontrarán incluídos los enunciados de factorización empleados en el análisis de las obras pictotridimensionales.

#### 3.1.2.1. Metodología científica en el análisis del arte

Las ciencias del arte son disciplinas que tratan de objetos y artefactos. En ellas se detectan dos actitudes en las teorías: la formalista, cuando atiende a la intencionalidad en la interpretación de esos artefactos, y la biográfica cuando atienden a la reconstrucción de la intencionalidad de los artistas. La actitud formalista se encuentra en las corrientes estructuralistas y semióticas, y la actitud biográfica en las corrientes sociológicas.<sup>5</sup>

Lluís X. Alvarez propugna, a través de la Ciencia Histórico-Morfológica del Arte, actualizar las ciencias estéticas impulsando las nuevas metodologías sociológicas,

psicológicas e informáticas. Al mismo tiempo, mantiene la vieja propuesta de las artes como serie de signos creados por un sujeto histórico, incrementando la atención prestada a las explicaciones causales: los cambios de una obra a otra, de una intención a otra, provocados por el sujeto histórico.<sup>6</sup>

### 3.1.2.2. Nivel morfológico del arte y el Sujeto Fáctico

Para construir los enunciados científicos hay que acercarse al nivel morfológico del arte. El termino **Sujeto Fáctico** definirá al autor realizador de la obra o serie artística. El nivel morfológico de las obras quedaría relegado a una mera aglomeración de unidades desconectadas si no se tomara en cuenta en el método de análisis al Sujeto Fáctico: "El Sujeto Fáctico del arte forma parte de su campo epistemológico en la medida en que sin él el nivel morfológico no constituye ninguna serie de regularidades sino una aglomeración de agregados".<sup>7</sup> Por lo tanto, cualquier enunciado sobre el nivel morfológico se fundamentará en la acción del Sujeto Fáctico; es decir, histórico.

El sujeto histórico es el gran protagonista de la construcción artística. En torno a él van alineándose las diversas investigaciones: su biografía, que permite la interpretación, los análisis de la obra y del estilo, y sus conexiones causales. Lluís Alvarez se muestra muy rotundo en desechar los conceptos formalistas de Wölfflin y Worringer porque son incapaces de ligar los distintos factores determinantes de la construcción artística. Comenta al respecto: "Sólo cuando ya se conoce al autor y a su plan es posible volcar las formas y los motivos sociales del arte en un



molde cultural y construir una teoría con sentido".<sup>8</sup>

Todo esto no implicará reducir las ciencias del arte a ciencias de las conducta. Las intenciones del Sujeto Fáctico sobre determinadas obras de arte sólo están presentes en las obras de un modo objetivo. Lo que interesa es la propia obra. Como Lluís Alvarez lo expresa: "Es preciso centrarse en el -mensaje- como Jakobson quería para la poética, y hacer teorías de las artes montadas sobre la irreductible realidad material de cada una".<sup>9</sup>

### **3.1.2.3. Tipos de enunciados en la Ciencia Histórico-Morfológica del Arte.**

La pintura y la escultura no se reducen a sistemas notacionales -como la música-; No pueden ser estructuradas por un sistema de lectura. Por lo tanto, "el análisis de las obras ha de partir de una factorización que no está apreciablemente prefigurada en ninguna notación técnica".<sup>10</sup>

Al establecer los enunciados de esa Ciencia Histórico-Morfológica del Arte, estos se referirán primordialmente a los periodos y a los estilos. Con las obras individuales no pueden formarse clasificaciones. Estas son fundamentalmente agregados del sistema que forma un periodo del Sujeto Fáctico. Sin embargo, en el análisis de los periodos y estilos pueden formarse clasificaciones distributivas o de equivalencia.<sup>11</sup>

Se plantean, entonces, tres tipos de enunciados científicos: los **enunciados de factorización**, los **enunciados de conexiones causales** y los **enunciados de interpretación**.<sup>12</sup>

**3.1.2.3.1. ENUNCIADOS DE FACTORIZACION.** Los enunciados de factorización trabajan con la dimensión concreta y material de las obras. Estos se presentan atendiendo unidades amplias, por lo que se subdividirán en Factorización de agregados, que son la obra u obras de arte, y factorización de periodos/estilos.

Al emprender el análisis de una obra de arte se comenzará empleando una factorización de agregados desvelando las condiciones técnicas y los elementos plásticos manejados. Con la factorización de periodos/estilos se obtendrán las comparaciones con otros miembros de la misma configuración plástica.

**3.1.2.3.2. ENUNCIADOS DE CONEXIONES CAUSALES.** La presencia dominante del Sujeto Fáctico dentro del método de investigación de las ciencias del arte conduce la atención hacia un enunciado de conexiones causales que explica los cambios de configuración morfológica debidos a la acción del Sujeto Fáctico, tanto en periodos como en estilos.

**3.1.2.3.3. ENUNCIADOS DE INTERPRETACION.** El siguiente nivel de enunciados, el de interpretación, trabaja con la dimensión simbólica del arte. Como los enunciados de factorización, se subdividen en interpretación de agregados e interpretación de periodos/estilos o eventualmente unidades más amplias. Estos enunciados, creativos de sentido, colindan con las propuestas filosóficas.

Los enunciados de conexiones causales y de interpretación se corresponden con los niveles de interpretación simbólico del análisis lingüístico-sociológico tratado en el apartado 3.1.1.. Al alejarse del enfoque emprendido en la investigación de la realidad morfológica presentada en el arte por la PICTOTRIDIMENSION, no serán utilizados en el estudio de la misma.

### **3.1.3. APLICACION A LA PLASTICA DE LAS ESTRUCTURAS LINGÜISTICAS.**

Los tres niveles que suponen la selección de opciones en los estratos de CAMPO, TENOR y MODO tendrán una correlación al ser aplicados dentro del análisis plástico. El CAMPO establecerá el acotamiento de la acción en los términos de cantidad, tiempo y lugar. El TENOR corresponderá a esas opciones de modo que ponen de relieve la interrelación entre las obras o parte de las obras, resaltando los aspectos diferenciadores más genéricos. Y el MODO, que desarrollará el ámbito estructural de la técnica empleada.

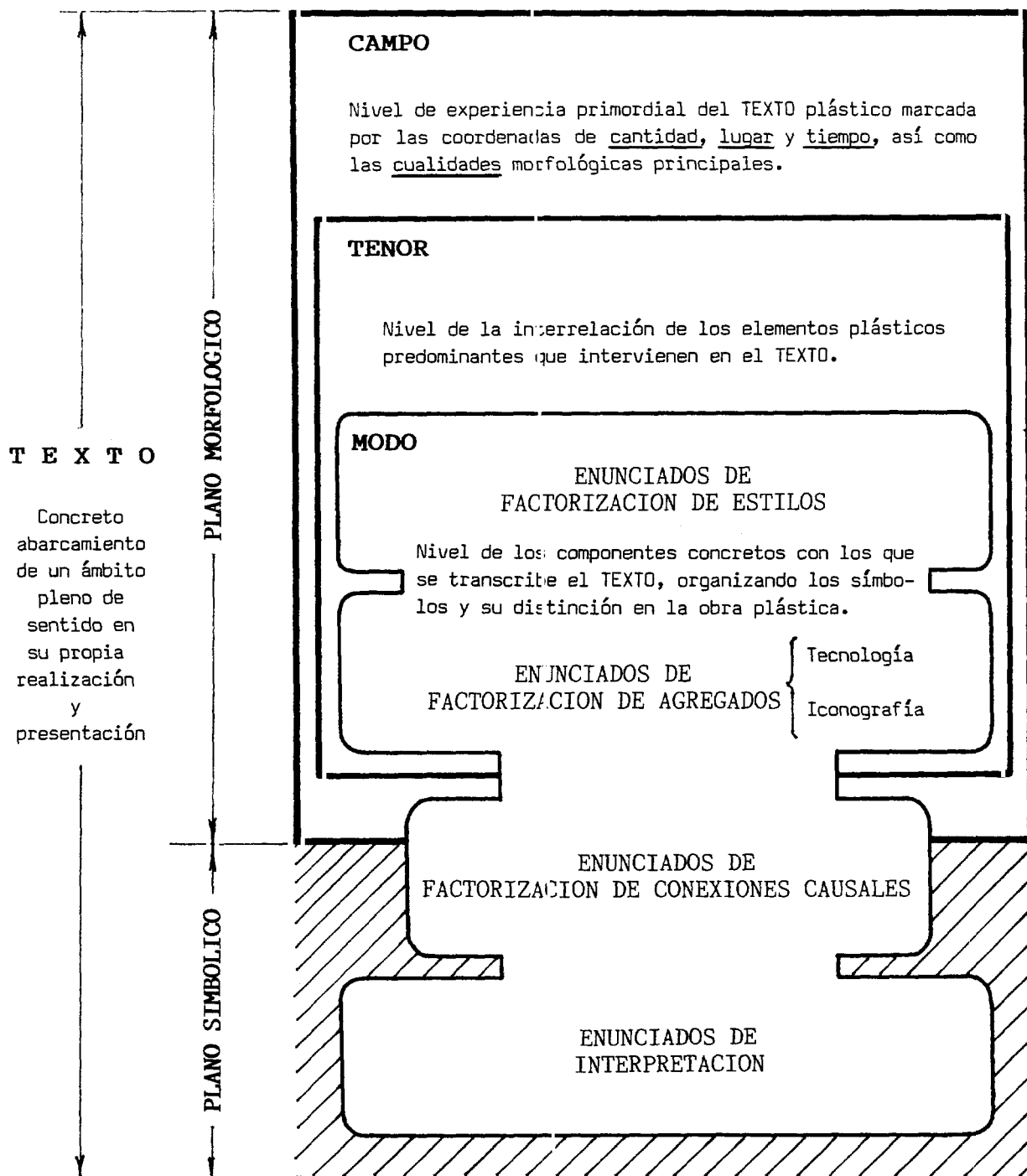
Los enunciados de la Ciencia Histórico-Morgológica del Arte se relacionan con esta aplicación al análisis artístico de la estructura CAMPO, TENOR y MODO a través del nivel del MODO y las diferentes dimensiones morfológicas y simbólicas. A través de los próximos apartados se tratará de exponer este planteamiento que puede observarse gráficamente en el Cuadro I: ESTRUCTURA DE ANALISIS DE UN TEXTO PICTORICO O ESCULTORICO.

#### **3.1.3.1. TEXTO en el arte plástico.**

En el apartado 3.1.1.2.1. se trataba el concepto del TEXTO como unidad mínima en el análisis lingüístico. El TEXTO era, lingüísticamente, esa "entidad comunicativa autosuficiente" definida, como concepto semántico, como esa unidad en la que entra todo lo que se dice -y se quiere decir- en una situación dada, en oposición a una simple agrupación como las de las palabras ordenadas en un diccionario.

Cuadro I

**ESTRUCTURA DE ANALISIS DE UN TEXTO  
PICTORICO O ESCULTORICO**



Por lo que concierne a la aplicación del concepto de TEXTO a la plástica, ese "todo lo que se dice" tendrá su parangón en la delimitación material de una obra, de una serie o de un estilo. Es decir, **el TEXTO plástico será el concreto abarcamiento de un ámbito pleno de sentido en su propia realización y presentación.**

Dentro del TEXTO, las distintas dimensiones significativas quedarán delimitadas por el CAMPO, el TENOR y el MODO. Estos tres niveles de estudio del TEXTO no se presentan como manifestaciones aisladas. Mantienen una interrelación activa: El primero engloba al siguiente, y así sucesivamente. Hay una directa relación de dependencia entre cada una de las dimensiones en que el TEXTO puede quedar dividido para su análisis.

**3.1.3.1.1. EL CAMPO.** El CAMPO representará ese contexto social donde el TEXTO se encuentra. La selección de opciones vendrá determinada por **las variables del nivel experiencial-perceptivo constructor de las principales coordenadas de la experimentación del TEXTO plástico.** Éstas serán: la demarcación de la cantidad, el lugar donde se realiza -o tuvo lugar-, y el tiempo o época de la manifestación en cuestión.

Asimismo, el CAMPO establece las principales diferencias básicas en la percepción de la obra como el tamaño, la activa influencia del marco, la interrelación con el ambiente, o la primaria estructuración formal que aparecerá de relieve en las relaciones de oposición comparativa con el resto de los elementos analizados.

**3.1.3.1.2. EL TENOR.** El TENOR quedaba definido en el campo lingüístico como la forma de proyección del papel asumido en el lenguaje. Son aquellos papeles que surgen a la



existencia sólo en el lenguaje, como el papel discursivo, el de interrogador, informante, respondedor, cuestionador, etc. Hay que destacar, para formar la analogía del TENOR en la plástica, que en el lenguaje, como afirma José Sazbón, "no hay nada que pueda residir en un solo término, porque son las relaciones opositivas las que le asignan su posición; en otras palabras: las diferencias."<sup>13</sup>

Trasladando los aspectos que el TENOR abarca en la lingüística a la plástica, se encontrará la analogía en **las diferencias básicas definidas por la acción del propio sistema pictórico-escultórico en el nivel de estructura formal relacional entre las distintas obras, o partes de la obra.**

**3.1.3.1.3. EL MODO.** En el lenguaje, el MODO queda constituido por la selección de opciones como tema, información y voz, y la distinción del medio empleado. El MODO es el vehículo, es el que transcribe el TEXTO. En él se concretan los recursos utilizados.

La analogía con la plástica pictórico-escultórica se extraerá de la comparación del lenguaje como un medio, con el ámbito plástico. En este nivel, se encuentran en la plástica los componentes fundamentales de la expresión, que son la propia morfología de la obra. **La organización de los elementos plásticos y su distribución en la obra, en la serie, o en el estilo es el canal concreto de transporte del TEXTO.**

### **3.1.3.2. Enunciados artísticos.**

Los enunciados artísticos de una Ciencia Histórico

ción."<sup>15</sup> En el desarrollo de su exposición introduce la noción de **tendencia**, más dinámica, a través de la cual agrupa las similitudes técnico-expresivas, formales y significativas que una obra singular tiene en común con otras.

Los múltiples estilos históricos y tendencias mantienen cierta relación. Las similitudes en forma y contenido se encuentran presentes en grupos estilísticos que se hallan muy separados en el tiempo y en el espacio por la Historia y la Geografía. En su libro La sintaxis de la imagen, Donis A. Dondis emplea una clasificación que sintetiza todos los posibles estilos visuales agrupándolos según sus características bajo estas denominaciones: **Primitivismo, Expresionismo, Clasicismo, Estilo embellecido y Funcional**.<sup>16</sup>

Los **enunciados de factorización de agregados** se desglosarán en el estudio de la **Tecnología**<sup>17</sup> y la **Iconografía**. La **Tecnología** englobará el análisis del soporte, los materiales y sus procedimientos. La **Iconografía** abarcará aquellos factores que determinan la morfología externa de la obra.

Una exposición más detenida de los enunciados de factorización, para emprender el análisis de la PICTOTRIDIMENSION, se realizará en el apartado 3.2.3. definiendo las características de las cinco categorías generales de estilos, así como de los componentes definidos por la Tecnología y la Iconografía.

**3.1.3.2.2. ENUNCIADOS DE CONEXIONES Y DE INTERPRETACION.** Los **enunciados de conexiones causales**, como se vió en el apartado 3.1.2.3. adquieren un protagonismo destacado por la acción del Sujeto Fáctico, que con su voluntad artística introduce cambios en el campo morfológico y en su simbolismo. Por encontrarse ligados a la acción del Sujeto Fáctico, los **enunciados de conexiones** permiten encontrar las regularidades en las inflexiones de cambios estilísticos.

Morfológica del Arte, que han sido estudiados en el apartado 3.1.2.3., se relacionan directamente con los aspectos abarcados por el MODO en la estructura total del TEXTO.

Los enunciados de factorización se encuentran directamente en el plano morfológico de la obra. El resto de los enunciados se sitúan en el nivel del plano simbólico de la obra.

**3.1.3.2.1. ENUNCIADOS DE FACTORIZACION.** Los enunciados de factorización concretarán todo lo que el MODO representa. Estos se subdividen en **enunciados de factorización de estilo** y **enunciados de factorización de agregados**.

Los **enunciados de factorización de estilo** son especialmente difíciles de clasificar en grupos debido a la multiplicidad posible. Un estilo podría definirse como "una forma de exposición distinta y característica, como asimismo de construcción, ejecución o expresión en arte."<sup>14</sup> El concepto de estilo ha sido creado desde el hecho que los varios trabajos de arte de una época particular comparten ciertas distintivas características visuales. Éstas incluyen no sólo tamaño, material, color y otros elementos formales, sino también tema y contenido. Con la agrupación de una multitud de estilos personales se conforma la corriente estilística de una época dada. Es fácil observar como unos estilos cambian rápidamente y se funden imperceptiblemente con otros estilos. Consecuentemente, es preciso enfocar los estilos desde sus rumbos dinámicos y complejos, más que en sus aspectos fijos y definidos.

Simón Marchán, estudiando los acontecimientos recientes en el desarrollo histórico de las vanguardias artísticas de los años Sesenta y Setenta, se replantea la noción de estilo: "La variedad y rápida innovación aconseja no hablar de estilo en el sentido relativamente estable de la tradi-

Colindando en el plano simbólico, los **enunciados de interpretación** se adentran en el desciframiento del significado.

Estos dos enunciados se encuentran en el plano simbólico del TEXTO dentro del nivel del MODO. Una vez expuestos dentro de la teoría de la Ciencia Histórico-Morfológica del Arte, no será preciso utilizarlos para el enfoque emprendido en el análisis de la PICTOTRIDIMENSION desde su realidad morfológica.

### **3.2. ESTRUCTURA EN EL ESTUDIO DE LA PICTOTRIDIMENSION.**

Una vez expuesta la estructura del análisis que servirá para abarcar los distintos aspectos que la realidad de la PICTOTRIDIMENSION presenta, se comenzará la delimitación de los distintos grupos que se forman como resultado de la acción del CAMPO y del TENOR, y la definición de los elementos incluidos en los enunciados de factorización bajo la acción del MODO.

### **3.2.1. EL CAMPO EN LA PICTOTRIDIMENSION.**

Como ya se vió en el apartado 3.1.3.1.1., el CAMPO representará esas variables del nivel experiencial-perceptivo constructor de las principales coordenadas de la experimentación del TEXTO plástico.

Del mismo modo, en la PICTOTRIDIMENSION el CAMPO seleccionará las opciones dentro de las variables de cantidad, lugar y tiempo y las principales coordenadas perceptivas de las obras.

#### **3.2.1.1. La PICTOTRIDIMENSION en New York.**

El inicial propósito al organizar la investigación para examinar la realidad de la PICTOTRIDIMENSION estableció la demarcación del TEXTO: la PICTOTRIDIMENSION mostrada en las exposiciones de las galerías de New York City.

El tiempo forma parte de la selección de opciones dentro del nivel del CAMPO. El estudio de la PICTOTRIDIMENSION abarcará aquellas exposiciones realizadas en New York durante los meses comprendidos entre Septiembre de 1989 y Abril de 1990.

La cantidad de artistas seleccionados entre las exposiciones habidas se eleva a sesenta y dos. Su trabajo, como un cuerpo coherente con sus variedades, ha sido la base del trabajo exploratorio para definir las características de la realidad de la PICTOTRIDIMENSION. Los artistas se encuentran situados en generaciones que abarcan diversas décadas desde la más extrema, antigua, hasta las más recientes.

Cuadro II

**ESTRUCTURACION DEL ANALISIS DE  
LA PICTOTRIDIMENSION**

**C A M P O**

**LA PICTOTRIDIMENSION / NEW YORK / 1989-90**

CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL	EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL	MASA PICTOTRIDIMENSIONAL
<b>T E N O R</b>  "THREE DIMENSIONAL PAINTING" (Pintura de tres dimensiones)  "ASSEMBLAGE PAINTING" (Pintura de ensamblage)  "CONSTRUCTED RELIEF PAINTING" (Pintura de relieve construido)  "CONSTRUCTED PAINTING" (Pintura construida)	"CUADRANGULAR SHAPED PAINTING" (Pintura en formas cuadrangulares)  "SHAPED CANVAS PAINTING" (Pintura en lienzo con forma)  "SHAPED COLLAGE PAINTING" (Pintura de collage con forma)	"RECTANGULAR VOLUME PAINTING" (Pintura de volumen de forma rectangular)  "VOLUME SHAPED PAINTING" (Pintura con forma de volumen)

**M O D O**

ENUNCIADOS DE  
FACTORIZACION DE ESTILOS

PRIMITIVO  
EXPRESIONISTA  
CLASICO  
EMBELLECIDO  
FUNCIONAL

ENUNCIADOS DE  
FACTORIZACION DE AGREGADOS

TECNOLOGIA

ICONOGRAFIA

Forma

Color

Movimiento

cantidad  
calidad  
tópica  
luminosidad  
calidad  
intensidad  
tensión  
ritmo



Bajo las más básicas diferenciaciones abarcadas por el nivel experiencial-perceptivo del CAMPO, la PICTOTRIDIMENSION aparece claramente dividida en tres variantes: la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL, cuando se enfatiza la **tridimensionalidad**, la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL, cuando se enfatiza la **expansión formal superficial**, y la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL cuando lo es el **volumen uniforme sobre la superficie bidimensional**.

El cuadro II ESTRUCTURACION DEL ANALISIS DE LA PICTOTRIDIMENSION servirá para aclarar gráficamente la estructura formada.

**3.2.1.1.1. CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL.** La PICTOTRIDIMENSION se presenta diferenciada en tres grupos según la actitud básica del enfoque espacial-constructivo utilizado. En la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL, **el espacio queda resaltado tridimensionalmente partiendo del plano del muro y expandiéndose al frente o paralelamente a la pared donde se encuentra adosada la obra**. El desarrollo marcadamente tridimensional desde la frontalidad pictórica es la clave perceptiva en la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL, que la separa distinguiéndola de la EXTENSION y la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL.

**3.2.1.1.2. EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL.** Otro de los tres tipos de perceptividad del espacio en la selección de opciones del CAMPO es aquel que resulta activado por la expansión superficial. La pluralidad de distintas alternativas que se advierten en este grupo comparten un contenido neto de características primariamente pictóricas, como es el mantenimiento plano de la superficie de representación. El énfasis básico de este grupo pictotridimensional es puesto en la irregularidad de los contornos y formaciones de módu-

los. La EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL está caracterizada por la **distribución de formas planas, regulares o irregulares, en el espacio de la pared vertical**. El desarrollo de los contornos de las obras se encuentra contenido en la propia evolución de la forma del soporte de la obra, o se conforma con la acumulación de unidades rectangulares, que a veces son presentadas aisladas individualmente.

**3.2.1.1.3. MASA PICTOTRIDIMENSIONAL.** Esta es la tercera de las categorías perceptivas incluídas dentro de la selección de opciones del CAMPO. La MASA PICTOTRIDIMENSIONAL queda identificada y diferenciada con respecto a los otros grupos pictotridimensionales por el **volumen uniforme sobre una superficie bidimensional**. Como en todas las PICTOTRIDIMENSIONES, el enfoque perceptivo-frontal de la espacialidad presentada es una de las características básicas de estas obras. La MASA PICTOTRIDIMENSIONAL enfatiza la realidad espacial-volumétrica, pero no lo hace desde la concepción escultórica, sino desde cualidades pictóricas al mantener un punto de vista frontal fijo. Se presenta como una masa sólida y densa, coloreada o monocromática, de variables grosores. El volumen de la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL es encerrado dentro del convencional rectángulo bidimensional unas veces, o se expande con su espesor en contornos irregulares sobre la extensión de la pared.

### 3.2.2. EL TENOR EN LA PICTOTRIDIMENSION.

El TENOR en la plástica abarca, según se vió en el apartado 3.1.3.1.2., las diferencias básicas definidas por la acción del propio sistema pictórico-escultórico en el nivel de estructura formal-relacional entre las distintas obras, o partes de la obra.

Según esto, el TENOR en el TEXTO de la PICTOTRIDIMENSION definirá las respectivas diferencias en aspectos visibles y fundamentales del ámbito relacional dentro de cada uno de los grupos ya establecidos por la acción del CAMPO.

La CONSTRUCCION, la EXTENSION y la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL se sitúan tensamente diferenciadas una de otra desde su básica estructura. En el núcleo de cada una de ellas, bajo la acción del TENOR, se establece una tensión interrelacional en las características fundamentales y singulares de las distintas obras. Esta tensión reagrupa unidades estilísticas, formadas desde las particulares similitudes de presentación espacial que se dan en cada uno de los grupos de la CONSTRUCCION, la EXTENSION y la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL.

Se empleará una terminología inglesa en estas clasificaciones. La razón es que resulta más apropiado e ilustrativo la utilización de términos insertos en las coordenadas que el CAMPO contempla. El TEXTO estudiado se halla involucrado como hecho cultural en la dinámica artística de New York. Por lo tanto, una titulación con el lenguaje empleado en su interrelación socio-conceptual, será la más adecuada para esclarecer su realidad. Estos términos que aparecerán para nombrar las diferentes caracterizaciones estilísticas, pueden haber sido extraídos de catálogos o reportajes de arte. Otras veces la terminología ha sido concebida en el desarrollo de la investigación, en una relación

comparativa que destacara las singularidades de cada agrupación. Las fuentes de procedencia serán oportunamente citadas en la presentación del correspondiente grupo.

### 3.2.2.1. Grupo de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL.

Como ya se ha expuesto, la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL queda caracterizada por **el espacio resaltado tridimensionalmente y extendido desde el plano del muro**. Por la acción del TENOR, las obras quedan reunidas en cuatro grupos: THREE DIMENSIONAL PAINTING, ASSEMBLAGE PAINTING, CONSTRUCTED RELIEF PAINTING y CONSTRUCTED PAINTING.

3.2.2.1.1. **THREE DIMENSIONAL PAINTING.** Esta denominación reviste algo de paradójico en la confrontación de dos términos contrapuestos en sus significados: las tres dimensiones y la obra pictórica. En español podría traducirse como Pintura de tres dimensiones. Es un término ampliamente utilizado en toda la literatura periodística y en catálogos para referirse a este tipo de obras con aspecto escultórico que cuelgan de la pared. Pero la terminología se extiende y se entremezcla confusamente. Las delimitaciones no han sido establecidas, y nombres como Wall sculpture, Assemblage, Constructed relief, High-relief painting, etc.<sup>18</sup>, son empleados sin orden ni concierto para designar obras con similares características formales.

Comprendida dentro de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL, la THREE DIMENSIONAL PAINTING lleva la actitud constructiva más allá que el resto de las configuraciones esti-

lísticas pictotridimensionales. **Abarcará las obras con un predominante desarrollo evolutivo en el espacio de la construcción de tres dimensiones.** Esto hace que las conexiones con la escultura, como categoría artística, sean remarcables. No obstante, las peculiaridades de la PICTOTRIDIMENSION sobresalen en la concepción de estas obras. La visión frontalizada, el énfasis puesto en el colorido y el decidido emplazamiento en el muro le otorgan una individualizada autonomía frente al hecho escultórico.

**3.2.2.1.2. ASSEMBLAGE PAINTING.** Mientras la THREE DIMENSIONAL PAINTING maneja elementos y materiales diversos en la composición de su estructura corpórea, el ASSEMBLAGE PAINTING es desarrollado por medio de objetos encontrados, cajas y otros elementos constructivos, que dota a las obras de una peculiar atmósfera tridimensional distinguible de las también pictotridimensionales THREE DIMENSIONAL PAINTING.

El término "Assemblage", refiriéndose a una técnica escultórica, fue acuñado -como se puso de relieve en el apartado 2.7.2.1.- con motivo de la exposición del MOMA en el año 1961. El término ASSEMBLAGE PAINTING ha sido confeccionado en el desarrollo de la investigación para referirse a ese grupo de obras de carácter pictotridimensional que comparten las identidades del ASSEMBLAGE escultórico, pero mantienen sus coordenadas pictóricas. El ASSEMBLAGE se liberó del ortodoxo emplazamiento de la escultura, pudiendo ser colgado de la pared o del techo, o simplemente yacer en el suelo. Todo esto le ha mantenido realmente dentro de la categoría escultórica, siendo considerado hasta hoy como técnica, ni siquiera como estilo: "ASSEMBLAGE es una técnica, no un estilo."<sup>19</sup>

Así pues, el ASSEMBLAGE PAINTING comparte caracteres de similitud con el ASSEMBLAGE. Como él, **esta compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes desprovistos**

de funciones utilitarias, pero manteniendo primordialmente un enfoque pictórico en su visión y una colocación frontal del conjunto tridimensional en la pared.

**3.2.2.1.3. CONSTRUCTED RELIEF PAINTING.** Esta denominación remite al concepto del relieve. Pintura de relieve construido sería la traducción española. El relieve, como tal, es entendido generalmente desde su procedencia escultórica. pero cuando la PICTOTRIDIMENSION se apropia del elemento escultórico que identifica al relieve, le añade el componente de la dinámica pictórica. Por ello el complemento del término "Painting" al "Constructed relief" tiene significación en la definición de esta agrupación pictotridimensional contribuyendo, al mismo tiempo, a la armonización terminológica dentro de las clasificaciones operadas dentro del TENOR. El término "Constructed relief" proviene del utilizado por Ron Kostyniuk en su libro The evolution of the Constructed relief. Igual que las terminologías anteriores, ésta aparece extensamente difundida para definir las obras tridimensionales de pintura que escapan al encasillamiento de la clasificación bajo obras pictóricas bidimensionales.

La CONSTRUCTED RELIEF PAINTING aparece identificada por sus características intermedias entre lo fuertemente tridimensional, elevándose frontalmente desde la superficie pictórica, y lo llano. Estas obras pictotridimensionales se presentan con ligeros alzamientos y salientes en su superficie y están construidas con variación, o regularidad, de forma en los contornos de las mismas.

**3.2.2.1.4. CONSTRUCTED PAINTING.** Estas obras, junto a las anteriores CONSTRUCTED RELIEF PAINTING, presentan la característica común de tener los contornos movilizados dinámicamente, pero la superficie de la CONSTRUCTED PAINTING se muestra básicamente con una actitud plana en toda la ex-



tensión irregular de la obra. Todos estos trabajos fundamentan la distribución de sus elementos plásticos en las variaciones del contorno. Estas obras adquieren el rango de PICTOTRIDIMENSIONES, que las separan de las propiamente pictóricas, a través del protagonismo del funcionamiento y colocación del soporte material que constituye el formato de la obra.

El término empleado de CONSTRUCTED PAINTING, que traducido podría expresarse como Pintura construída, ha sido preciso establecerlo en el desarrollo de la configuración de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL para crear la distinción con las obras de relieve.

Por lo tanto, la CONSTRUCTED PAINTING son **aquellas obras pictotridimensionales, de marcado carácter pictórico, cuya morfología expresiva contiene la libre disposición de los formatos y sus contornos sin un desarrollo espacial perpendicular al muro.**

En el extremo de esta clasificación, la vecindad de los conceptos plásticos de superficie y extensión de este grupo con las características de la agrupación de la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL adentra la investigación en ésta.

#### **3.2.2.2. Grupo de la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL.**

Progresivamente se ha ido acercando la delimitación de la PICTOTRIDIMENSION al dominio de la extensión superficial. **Esta agrupación se caracterizará por la distribución de formas planas, regulares o irregulares, en el espacio de la pared vertical.** Las obras, construídas en un solo plano perceptivo, se desplegarán por toda su extensión en contornos de múltiples formas regulares o irregulares surgi-

das de la propia constitución del soporte. Por la acción del TENOR, las obras quedan reunidas en tres grupos: QUADRANGULAR SHAPED PAINTING, SHAPED CANVAS PAINTING y SHAPED COLLAGE PAINTING.

**3.2.2.2.1. QUADRANGULAR SHAPED PAINTING.** Pintura de formas cuadrangulares sería el modo de traducir este término con cierta aproximación. Este título ha sido creado para ilustrar esas obras constituídas de bastidores regulares con lienzo que se presentan en agrupaciones con las distintas unidades desplazadas a lo largo de los contornos individuales.

La tipología homogeneizadora de este grupo la aporta el **mantenimiento de una regularidad en la composición modular del soporte formado por agrupaciones estructurales que utilizan como base la forma del rectángulo o del cuadrado.**

**3.2.2.2.2. SHAPED CANVAS PAINTING.** Estas obras adquieren una presencia muy particular por el tratamiento del bastidor. El término es muy utilizado en los comentarios de arte refiriéndose a todo tipo de trabajo pictórico realizado en **lienzo con forma**. Así sería la traducción: Pintura en lienzo con forma.

El SHAPED CANVAS PAINTING desarrolla muy diferentes variaciones en la conformación de las estructuras, incluyendo la disposición y combinación en módulos. Estas obras **pic-totridimensionales son realizadas en lienzo montado en bastidor cuya estructura es de múltiples formas de contornos rectos y curvados, combinados.**

**3.2.2.2.3. SHAPED COLLAGE PAINTING.** Un especial grupo se forma cuando entra en escena la técnica-método del collage. Pintura de collage con formas puede ser la apropiada traducción. Este término ha sido incorporado empleando la misma agrupación sistemática que en los anteriores, respondiendo al fin de enfatizar la característica principal del conjunto de las obras. En el momento que se comienza a manejar trozos de tela o papel uniéndolos en formas superpuestas configurando una obra total, se acerca al juego del collage. Pero cuando la atención se dirige de modo substancial a la creación de la forma del contorno, conjugándola con otras del interior y con el resto de los elementos plásticos, se entra en el ámbito de lo pictotridimensional.

Las obras de SHAPED COLLAGE PAINTING, realizadas en la técnica del collage, se despliegan con sus irregulares contornos formados por la variada superposición de piezas de papel o lienzo sobre el muro, imponiéndose en el espacio del mismo. Todo el universo que después se recrea en su interior participa y se somete a la configuración formal exterior.

### **3.2.2.3. Grupo de la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL.**

Se llega así al tercer y último grupo de la clasificación interrelacional dentro del nivel del TENOR. Como anteriormente se definió en el apartado 3.2.1.1.3., la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL **está constituida por las obras que contienen un volumen uniforme, sin formas planas, sobre una superficie bidimensional.** Por la acción del TENOR, las obras quedan reunidas en dos grupos: RECTANGULAR VOLUME PAINTING y VOLUME SHAPED PAINTING.

**3.2.2.3.1. RECTANGULAR VOLUME PAINTING.** El término para este grupo fue creado, de la manera sistemática utilizada hasta ahora, enfatizando alguno de los aspectos primordiales en el conjunto de las obras. La más acertada traducción sería Pintura de volumen de forma rectangular.

Resaltando el concepto de lo rectangular, se consigue ilustrar el modo en que se diferencia del otro grupo de la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL. Con un fuerte carácter pictórico, estas obras se caracterizarán por **el mantenimiento de una enmarcada presentación desde un contorno exterior regular, generalmente cuadrado o rectangular.**

**3.2.2.3.2. VOLUME SHAPED PAINTING.** La dinámica irregularidad en los contornos y en los volúmenes prestan a estas obras un marcado carácter escultórico. Como en el grupo anterior, el término ha sido desarrollado en el transcurso de la investigación, repitiendo la sistematización de los casos precedentes. Su traducción sería: Pintura con forma de volumen.

El carácter escultórico se desvanece en la actitud pictotridimensional de colocación del volumen sobre la pared, trayendo la policromía del volumen a un primer plano perceptivo. La VOLUME SHAPED PAINTING agrupa **las obras con un destacado volumen pictotridimensional formado por un contorno irregular y por una dinámica superficie de diversas variaciones.**

### 3.2.3. EL MODO EN LA PICTOTRIDIMENSION.

Como se ha expuesto anteriormente en el apartado 3.1.3.1.3. el MODO en la plástica pictórico-escultórica abarca **los aspectos objetivos de los recursos creativos utilizados en la morfología de la obra a través del medio concreto empleado**. El análisis de los canales concretos, a través de los cuales el TEXTO artístico es transmitido, se realiza por medio de los enunciados artísticos de la Ciencia Histórico-Morfológica del Arte definidos anteriormente en el apartado 3.1.3.2.

Para el estudio y análisis del nivel MODO en la PICTOTRIDIMENSION será preciso delimitar los conceptos y términos que van a emplearse dentro de los enunciados de factorización, que pueden verse gráficamente en el Cuadro II.

#### 3.2.3.1. Enunciados de factorización de estilos.

En las obras de la PICTOTRIDIMENSION se dan cita muy diferentes estilos y tendencias. Para lograr manejar de un modo sistemático esta abundancia, había que ahondar en una realidad visual más global que permitiera crear una distribución coherente que abarcara cualquier tendencia existente. Los diversos caracteres estilísticos que pueden encontrarse en la imagen pueden agruparse en cinco categorías reunidas bajo los nombres **Primitivismo, Expresionismo, Clasicismo, Estilo Embellecido y Funcional**. Como anteriormente se había comentado en el apartado 3.1.3.2.1. estas categorías han sido extraídas del libro La sintaxis de la imagen de Donis

A. Dondis. Los estilos y escuelas menores se relacionarán con una o varias de estas categorías generales.

**3.2.3.1.1. PRIMITIVISMO.** La primera de estas categorías se centra en la **morfología de los primeros intentos del hombre para registrar y transmitir información.** Una de las características principales de estas pinturas rupestres es su realismo; aunque resulta de una especial tipología. No desarrolla técnicas de reproducción de la información visual natural. Sintácticamente, tiene una gran relación con la comunicación simbólica, donde la grafía utilizada es adscrita a un significado simbólico.

Entre los caracteres que el Primitivismo muestra a través de su técnica destaca la concepción plana de la obra. Los aspectos de simplicidad y economía de medios dotan a los trabajos de una espontaneidad y colorismo muy característicos. La irregularidad discontinua provocada por la exageración y la actividad en la morfología suponen, también, junto a la redondez, elementos formales comúnmente encontrados bajo las obras del Primitivismo.

**3.2.3.1.2. EXPRESIONISMO.** El Expresionismo está estrechamente relacionado con el Primitivismo. Comparten algunos similares detalles técnicos, pero se diferencian en la intención. Aquí, **la exageración se convierte en distorsión respondiendo a la función de provocar una emoción.** La irregularidad presente en la morfología del Expresionismo se transmite a través de la variación y complejidad formal.

El artista busca evocar una máxima respuesta emotiva en el observador. En la presentación de la obra aparece una patente discursividad de tendencia vertical envuelta en espontaneidad y audacia. Provoca con todo ello un ritmo activo en la representación de la realidad.



**3.2.3.1.3. CLASICISMO.** Al contrario que en los anteriores, aquí, la representación está dominada por la unidad y la simetría. **La armonía impera en una organización en la que resalta la coherencia y la pasividad.**

La emotividad del Expresionismo forma un contraste directo con la racionalidad en la metodología de diseño del **Clasicismo**. La simplicidad es uno de los principales elementos que contribuyen a la creación de fórmulas que guían las decisiones en el diseño, dirigidas a la elegancia como efecto básico.

**3.2.3.1.4. ESTILO EMBELLECIDO.** El estilo Embellecido es el que insiste en suavizar las aristas con técnicas visuales discursivas que produzcan efectos cálidos y elegantes. Esta categoría aparece **dominada por la complejidad y la profusión en la morfología, lo que aporta una gran variedad y detallismo en su configuración.**

La diversidad también se vuelca en el color aportando a las obras de Estilo Embellecido una actividad rítmica desarrollada, igualmente, a través del gusto por la redondez y exageración de las formas.

**3.2.3.1.5. FUNCIONAL.** La abstracción y la simplicidad son dos de los aspectos que más destacan en el estilo Funcional. La fuerte organización estructural persigue unidad y coherencia, alcanzando ritmos equilibrados y secuencialidad en la presentación formal de las obras.

La **inclinación a una actitud de construcción y angularidad** destaca, junto a la simetría, como búsqueda de regularidad en la obra. Persiguiendo la síntesis y la economía de medios, el estilo Funcional tiende a una selección cromática.

### 3.2.3.2. Enunciados de factorización de agregados.

En la factorización de agregados se atiende específicamente al nivel propiamente morfológico de la obra u obras de arte. En el cuadro II puede observarse la clasificación de los distintos aspectos que la factorización de agregados estudiará, subdivididos en la Tecnología y la Iconografía.

**3.2.3.2.1. TECNOLOGIA.** La Tecnología abarcará el estudio de la obra en los ámbitos constructivo y el de los materiales pictóricos empleados. Todo esto comprende los aspectos peculiares de construcción del formato: el material del que está constituido el soporte, las sustancias extendidas sobre él, y el procedimiento utilizado.

**3.2.3.2.2. ICONOGRAFIA.** En la Iconografía, los análisis quedarán reducidos al nivel puramente formal. No se adentrará en estudios de más alcance en la imagen. Se entenderá la Iconografía desde la acepción que concentra su definición en **la investigación de los elementos constitutivos propiamente de la imagen.** Quedarán excluidos del análisis aquellos elementos simbólicos-conceptuales de la misma. Se distinguirán tres apartados en su estudio: **Forma, Color y Movimiento.**

Esta estructura para el análisis de la Iconografía ha sido extraída del libro Visión artística y visión racionalizada, de Hans Daucher. Daucher divide el análisis de la obra gráfica en tres ámbitos, de los cuales se ha hecho uso del que denomina ámbito elemental, subdividido en los tres apartados mencionados.

Dentro de la **Forma** se distinguirá su tamaño, su propiedad cualitativa y su situación en el campo visual.

a) **Cantidad de Forma.** Resulta de importante influencia visual la magnitud de la Forma; ante el incremento del tamaño de la Forma, aumenta la percepción de la misma.<sup>20</sup>

b) **Calidad de Forma.** Este grupo vendrá a describir esos aspectos básicos de las formas elementales y sus contenidos expresivos inherentes. Los dos principales grupos de formas en relación con su calidad y su expresividad son: Formas rectas, estrechas, angulosas, y las Formas redondas, llenas.

c) **Tópica de la Forma.** La situación de la Forma en el campo visual adquiere significancia para la determinación de sus propiedades y características.

Para atender el hecho del **Color**, hay que tener en cuenta las especificaciones que lo caracterizan: **Luminosidad, Calidad cromática e Intensidad cromática.**

a) **Luminosidad.** Destaca para la percepción del color el componente de su luminosidad, que aporta lo esencialmente primario para la apreciación del mismo.<sup>21</sup>

b) **Calidad cromática.** Por Calidad en el color se entenderá lo que otros denominan matiz,<sup>22</sup> esa propiedad por la que los colores se diferencian físicamente por sus respectivas longitudes de onda; es decir, la que nos dice si se trata de rojo, amarillo o verde, etc..

c) **Intensidad cromática.** Lo que generalmente, también, es llamado saturación. Indica la cantidad de luz blanca que posee un color; una relación entre la pureza y el enturbiamiento de un tono cromático. Su escala se extiende desde el gris claro, pasando por los diversos niveles de brillo, hasta el color puro.

El tercer grupo se concentra en el componente dinámico de la imagen: el **Movimiento**. Se subdividirá en la **Tensión** y el **Ritmo** siguiendo la clasificación de Justo Villafañe.<sup>23</sup>

a) **Tensión**. La Tensión es la función dinámica creada por los propios agentes plásticos presentes en la composición, como las proporciones, la combinación de formas, su orientación y dirección. Otros agentes como el contraste cromático y la profundidad contribuyen a la creación de la Tensión.

b) **Ritmo**. La organización de los agentes plásticos que provocan la Tensión se manifiesta a través del Ritmo. Este marca la sucesión de la cadencia de reposo y movimientos que se producen en la obra de arte.

CITAS BIBLIOGRAFICAS  
CAPITULO 3.

- 1 Calabrese, Omar.: El lenguaje del arte, Barcelona, Paidós,  
1987, Pág. 177
- 2 Calabrese, Omar.: Op. cit. pág. 177
- 3 Otras publicaciones importantes que ilustran sobre el Texto como  
elemento básico del análisis semántico:

Elementos para una semiótica del texto artístico, Jenaro  
Talens y otros, Madrid, Cátedra, 1978. Estructura del texto  
artístico, Yuri Lotman, Madrid, Istmo, 1982. Semiótica de la  
cultura, Y. Lotman y B. Uspenskiy, Madrid, Cátedra, 1979.  
Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe, Lotman y  
Uspenskiy, Ricerche semiotiche, Turín, Einaudi, 1973. Left and  
right in Icon painting, B. Uspenskiy, Semiotica 13, 1975.  
From a semiotics of painting to a semiotics of pictorial text,  
"Versus" no.25, 1980. Texto y contexto, Teun Van Dijk, Madrid,  
Cátedra, 1980.

- 4 Halliday, M.A.K.: El lenguaje como semiótica social, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (1ª ed. inglés 1978), Pág. 143-193
- 5 Alvarez, Lluís.: Signos estéticos y teoría, Barcelona, Anthropos, 1986, Pág. 26
- 6 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 27
- 7 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 63
- 8 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 221
- 9 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 224
- 10 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 66
- 11 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 63
- 12 Alvarez, Lluís.: Op. cit. pág. 64
- 13 Sazbón, José. Introducción a partir de Saussure, en Varios Autores.: Introducción al estructuralismo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, Pág. 10
- 14 Munro, Thomas.: La forma en las artes, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, Pág. 39
- 15 Marchán, Simón.: Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Alberto Corazón, 1972 (2ª ed. 1974), Pág. 8
- 16 Dondis, Donis.: La sintaxis de la imagen, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, (6ª ed. 1985), Pág. 149-165
- 17 Se utiliza "Tecnología" en la acepción de la técnica artística.
- 18 Traducción de los términos: Escultura de muro, ensamblage, relieve construido y pintura en alto relieve, respectivamente.
- 19 Atkins, Robert.: Art Speak, New York, Abbeville Press, 1990, Pág. 52
- 20 Daucher, Hans.: Visión artística y visión racionalizada, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, Pág. 25
- 21 Daucher, Hans.: Op. cit. pág. 42
- 22 Villafañe, Justo.: Introducción a la teoría de la imagen, Madrid, Pirámide, 1985, Pág. 113
- 23 Villafañe, Justo.: Op. cit. pág. 143



#### **4. L A C O N S T R U C C I O N P I C T O T R I D I M E N S I O N A L**

El nivel de CAMPO selecciona las más importantes coordenadas experienciales perceptivas. Dentro de él se establecen las diferencias entre la tridimensionalidad, la expansión superficial y el volumen uniforme. Como ya se vió en el apartado 3.2.1.1.1., la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL abarcará las PICTOTRIDIMENSIONES que enfatizan la tridimensionalidad partiendo del plano del muro y expandiéndose en el espacio de una manera irregular, perpendicular o paralelamente a la pared donde se encuentran adosadas.

Las clasificación que el TENOR aporta al examinar los aspectos objetivos que se producen a nivel relacional entre las obras de un mismo conjunto, separa en cuatro grupos, como ya se estudió en el apartado 3.2.2.1., la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL. Estos son: THREE DIMENSIONAL PAINTING, ASSEMBLAGE PAINTING, CONSTRUCTED RELIEF PAINTING y CONSTRUCTED PAINTING.

#### **4.1. THREE DIMENSIONAL PAINTING.**

En la THREE DIMENSIONAL PAINTING, que delimita aquellas obras con un predominante desarrollo evolutivo en el espacio, según se definió en el apartado 3.2.2.1.1., se establecen unas fuertes diferenciaciones según se insiste en el aspecto del colorido relacionado con la construcción tridimensional. Sobresalen tres claras actitudes, entre ellas una predominante monocromía en la construcción espacial escultórica de visión frontalizada. Una segunda, donde el color se aúna explícita y rekosantemente a la manifiesta tridimensionalidad. Y en la tercera, la tridimensionalidad empieza a limitarse palpablemente pero mantiene aún sus características de espacio escultórico convertido en la PICTO-TRIDIMENSION.

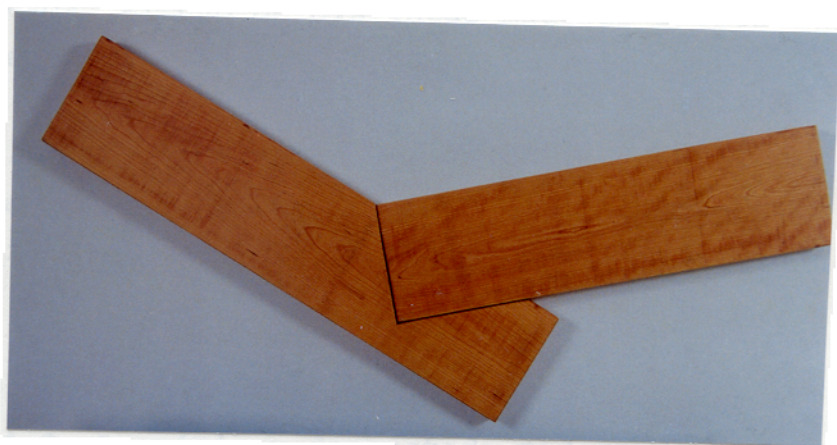
##### **4.1.1. MONOCROMIA EN LA TRIDIMENSIONALIDAD.**

En todos los artistas que quedan englobados por este aspecto, destaca su inclinación escultórica a través del énfasis puesto en la cualidad de los materiales empleados; maderas y metales aparecen descarnadamente expuestos sin apenas, o ningún, material cubriente de color, manteniendo su carácter pictotridimensional.

#### 4.1.1.1. La elegancia de la madera en JEFFREY BROSK.

Jeffrey Brosk es considerado como escultor por sus trabajos, donde ensambla maderas con metales y piedras. Pero en su obra predomina la característica de estar casi siempre colocada sobre la pared, proporcionando con ello la básica actitud pictotridimensional. *ismo rectangular y angularidad.*

En esta obra "Bright angel canyon" se pueden advertir los componentes generales que se hallan en casi todos sus trabajos. Puede ser encuadrado en un estilo Funcional por sus construcciones angulares pero lejos de resultar frío por la simplicidad, la armonía existente le aporta ciertas características de Clasicismo, creándose una combinación de estilo de orden Clásico Funcional. *minosidad de la*



JEFFREY BROSK. "Bright Angel Canyon", madera, 75x161x6 cm., 1990.

**4.1.1.1.1. TECNOLOGIA.** Sus obras se componen de rectángulos de madera dispuestos en diversos ángulos entre sí, unas veces paralelos a la pared y otras, formando diversas combinaciones perpendiculares a ella. El anclaje de las piezas entre sí es de vital importancia. Para ello realiza unas incisiones en la parte posterior, uniendo las maderas con una pieza de metal y profundizada tornillería.

La madera es pulida cuidadosamente y barnizada. El carácter de la misma, con sus calidades, es puesto de relieve contribuyendo a dotar la presentación de las obras con las características pictóricas que la definen como una PICTOTRIDIMENSION.

**4.1.1.1.2. ICONOGRAFIA.** En el terreno de la **Forma** destaca su constante geometrismo rectangular y angularidad. Los tamaños son relativamente medianos, pero extendidos largamente en sentido horizontal.

El aspecto del **Color** está determinado, ya que no aplica ningún pigmento, por las propias cualidades del mismo material empleado. En el caso de usar la piedra como un elemento más de la composición, el dinamismo del color de la obra se ve incrementado por la textura y luminosidad de la roca empleada. El uso de distintas maderas aporta una más de las diferenciaciones entre los diversos trabajos.

En los aspectos de **Tensión** y **Ritmo** de las obras se deja traslucir la profesión de arquitecto de Jeffrey Brosh. El emplazamiento constructivo de los elementos sobre el muro está realizado con austeridad y funcionalismo.

#### **4.1.1.2. La vieja y desgastada madera de PAUL BOWEN.**

Paul Bowen es otro artista que cuenta en su pasado con una actividad pictórica que progresivamente fue tornándose más escultórica. Comenta cómo, con la aplicación de alquitrán al lienzo y su posterior rasgado y colgado en el muro, los pequeños paquetes que se formaban llegaron a interesarle "hasta el punto en el cual el trabajo se desplazó de la pintura a la escultura".<sup>1</sup>

La PICTOTRIDIMENSION de Paul Bowen esta hecha de maderas recogidas en las playas del estado de Massachusetts, agrupando y construyendo con un estilo **Embellecido Funcional**. Como puede apreciarse en "Skid", la combinación de formas geométricas con la profusión en los detalles morfológicos crean las características que lo incluyen dentro de esta combinación estilística. El gusto por el efecto cálido y la tendencia a las formas redondeadas abundan todas sus obras.

En general sus trabajos evocan historias pasadas y el mar, y el natural proceso de envejecimiento, resultado de la exposición a los elementos atmosféricos.



PAUL BOWEN. "Skid", madera, 217x280x22 cm., 1989.

**4.1.1.2.1. TECNOLOGIA.** Los trabajos de Paul Bowen están contruídos desde el ensamblaje de maderas encontradas con aspecto envejecido y erosionado. Adapta las maderas a sus propósitos plásticos. A veces, cortando y lijando aporta mayor impresión de vejez en las superficies de las maderas.

Apenas cubre el exterior de las maderas. En ocasiones, en algunas obras aplica un esmalte uniforme extendido con libertad sobre la superficie.

**4.1.1.2.2. ICONOGRAFIA.** En sus **Formas** destaca el tamaño de las composiciones. Los elementos que mayormente utiliza son piezas rectangulares muy alargadas de diferentes grosores. Las agrupaciones resultantes son muy variadas. Regularmente compone reservando atrevidos espacios que dejan ver el muro donde van situadas las obras. Distribuye los elementos formando círculos y circunferencias que se insertan en amplios rectángulos lineales.

El **Color** aparece aquí dominado generalmente por las diversas y diferentes maderas y los restos de pintura que a veces aparecen en la erosionada superficie de las mismas.

El **Movimiento** plástico es fuertemente dinamizado por el encuentro de estructuras circulares y rectilíneas. Una **Tensión** primaria se establece entre la densa agrupación de retazos de madera y las zonas restantes de la obra.

#### **4.1.1.3. Metálica pictoricidad en LARRY KAGAN.**

Una peculiar característica identifica las obras pictotridimensionales de Larry Kagan: la composición de elementos metálicos soldados e inscritos en un marco que forma parte indisoluble de la expresión de la obra como puede apreciarse en esta obra "Untitled".

Con sabor escultórico, estos trabajos llevan en sí resonancias pictóricas. Son completamente tridimensionales, y la activa existencia del marco, la conjugación de los elementos metálicos junto a los vacíos lo definen como PICTOTRIDIMENSION al poseer una clara resonancia a la tradición pictórica de objeto enmarcado en la pared.



El naturalismo y referencias figurativas que a menudo utiliza, junto a la propia rudeza de los materiales y la soldadura, lo instalan plenamente en un estilo Primitivo.



LARRY KAGAN. "Untitled", steel, 15x10 cm., 1989.

**4.1.1.3.1. TECNOLOGIA.** Utiliza hierro y otros metales uniéndolos por medio de soldaduras. Destaca el fácil reconocimiento de las barras de hierro del hormigón armado. Compone con planchas alargadas y diversas formas la estructura que enmarca la obra. Huellas del lijado y de la fusión de la soldadura aparecen por la superficie de los elementos.

**4.1.1.3.2. ICONOGRAFIA.** Predominan en las obras el empleo de estructuras en forma de red y alambrado. Las formas son reforzadas por la interacción de marcados vacíos inscritos en el cuadro. Los trabajos son de reducidas dimensiones provocando una imagen intimista de icono.

El Color aparece aquí dominado, como en todo este grupo de la MONOCROMIA EN LA TRIDIMENSIONALIDAD por el inherente al propio material. El oscuro amarronado del colorido unifica bajo la misma percepción el marco y los ele-

mentos del interior de las obras de Larry Kagan.

La **Tensión** es producida generalmente por la densa disposición de unos elementos en uno de los extremos laterales de la composición. Llegando incluso el apretado racimo, en uno de los trabajos, a atravesar el enmarcado.

#### **4.1.2. COLOR DESDE LO ESCULTORICO.**

Todas estas obras adquieren pleno significado pictotridimensional desde la **dinámica colorista que las alenta**. Totalmente desarrolladas escultórica y espacialmente en el plano del muro, se afirman poderosamente en él desde sus peculiaridades pictóricas.

##### **4.1.2.1. Pictotridimensionales curvas de FRANK STELLA.**

Desde los Sesenta, Frank Stella ha concebido sus trabajos en series. Desarrolla dibujos y maquetas para un nuevo proyecto mientras completa los trabajos de la anterior serie. Sus trabajos han estado unidos al concepto pictotridimensional desde sus tempranos "shaped canvases" de los Sesenta. En 1987 fue dedicada una exposición a sus realizaciones de los Setenta y de los Ochenta en el "Museum of Modern Art of New York". En ella podía apreciarse su evolución desde las series de collage de bajorrelieve a los tra-

bajos de alto relieve, todos desarrollados en una actitud fuertemente pictotridimensional. Stella realiza primero las

La reciente serie es denominada "Moby Dick". En ésta, busca un flexible espacio sustituyendo las formas de cono y pares que dominaban en su anterior "Italian Folktales". En sus últimos trabajos evoca formas onduladas y colores de algunas etapas de Picasso y Kandinsky.<sup>2</sup> En las previas obras

El carácter fisonómico de la serie Moby Dick le identifica en un estilo Expresionista con sus ondulaciones en los ritmos y las formas, como puede percibirse en esta obra "Fast-fish and loose-fish" perteneciente a la serie. Del mismo modo, los colores que aparecen en las obras están dotados de la fuerte expresividad que caracteriza este orden estilístico. Las formas onduladas y onduladas, los



FRANK STELLA. "Fast fish and loose-fisch", 244x253x100 cm., 1989.

**4.1.2.1.1. TECNOLOGIA.** Toda esta serie está construída en paneles de aluminio. Frank Stella realiza primero las maquetas en un cartón-espuma (foamboard) hasta que el modelo le satisface. Entonces las envía a una fábrica donde cortan el metal y realizan las formas en su definitivo tamaño. Después, cada hoja de metal es enviada separadamente al estudio siendo entonces pintada por Stella según las previas ideas. Posteriormente, las distintas hojas son ensambladas en el conjunto total, realizando menores cambios si se precisan. El material de color utilizado es óleo, extendido espontáneamente a pincel con textura y chorreados.

**4.1.2.1.2. ICONOGRAFIA.** Las **Formas** que Stella desarrolla en esta serie son curvilíneas y onduladas. Los trabajos son realizados en grandes dimensiones provocando un impacto visual con las enormes y voluptuosas formaciones depegándose desde la pared. Stella imprime variaciones en las disposiciones de las distintas hojas de aluminio, de tal manera que conforma conjuntos de distinto carácter.

El **Color** es de un impacto especial por su fuerte luminosidad. La extensa gama de primarios y secundarios es utilizada reforzándose en su aplicación al dejarse entrever las capas inferiores de color entre las pinceladas de las superiores. Las diferentes formaciones gráficas que dibuja, y las formas mismas, son absolutamente abstractas.

Es de resaltar el aspecto del **Movimiento** en las obras. La **Tensión** surge en la dinámica de los espacios abiertos y las ondulaciones formales dirigidas hacia distintos vértices de la obra. Los **Ritmos** se forman en los cambios de color y en la acentuación de algunas partes de las bandas negras dibujadas, que remarcan la tensión espacial.



**4.1.2.1.3. LAS MAS RECIENTES OBRAS DE ALUMINIO.** Por la especial importancia que Frank Stella ofrece en su continua evolución será de interés introducir en su apartado la descripción de las obras más recientes expuestas en Junio de 1991, fuera del periodo marcado para la investigación.

Esta vez, Frank Stella retorna a trabajar monocromáticamente como en sus tempranos esfuerzos de principios de los Sesenta con las "Black paintings". Estas piezas son casi enteramente color plata, el plata del aluminio fundido, vaporizado y soldado y el de la malla de aluminio, cables y zonas carcomidas y agujereadas. Ha dejado de lado la geometría, derramando formas libres con el aluminio en actitud profusamente barroca. Los propios títulos de los trabajos sugieren lo exuberante, evocando el mar en sentido catastrófico.



**FRANK STELLA.** Aluminio, 250x230x150 cm., 1990.

Las obras, instaladas verticalmente, están desplegadas ampliamente en el espacio, soportadas a veces contra la pared por una robusta estructura de hierro que Stella llama "easel" (caballete). La magnitud de las obras es enorme, abarcando y envolviendo la pared donde se sitúan. La longitud de las mismas en su despliegue frontal desde la pared ha crecido considerablemente en relación a sus series anteriores. Frank Stella mantiene la insistencia de la disposición frontal de sus trabajos a pesar de la inmensa dificultad que suponen su colocación por el peso, tamaño y despliegue espacial de las obras. Esto se advirtió en la obra arrinconada en el suelo durante el verano del 90 en Leo Castelli, no fue anclada en la pared y resultaba con distinta apariencia. Frank Stella trata de mantener las características de la dimensión pictotridimensional en la concepción de sus obras monocromáticas a través de la instalación de la obra en un plano vertical, pues de lo contrario se identificarían como esculturas mientras él las está concibiendo pictotridimensionalmente.

#### **4.1.2.2. La escultura sobre lienzo de SAM GILLIAM.**

Un artista más que hizo su recorrido en su evolución artística desde los tradicionales formatos pictóricos a la PICTOTRIDIMENSION. Con sus formatos y su pintura "empaña la separación entre pintura y escultura", afirma Walter Thompson.<sup>3</sup> Los trabajos actuales derivan de su elaboración del lienzo, en los principios de la década de los ochenta, con formas geométricas cosidas sobre él. Después, siguió situando elementos de aluminio esmaltado en los bordes de las



obras. Estas formas eran construídas al principio pequeñas pero fueron, posteriormente, haciéndose más grandes y más complicadas.

La tendencia estilística de Sam Gilliam puede situarse entre lo Expresionista y lo Funcional. Sus características en el color, denso, fuerte, y vivo lo identifican con una tendencia expresiva reforzada por el grueso empaste construído en forma de profundos canales. Aunque la disposición de los círculos y anillos que utiliza sobre un lienzo de contorno irregular lo describen como Funcional. Así que sería ajustado inscribir sus obras como **Expresionismo Funcional**.



**SAM GILLIAM.** "Untitled", acrílico/aluminio y lienzo, 130x120x90 cm., 1989.

**4.1.2.2.1. TECNOLOGIA.** Sitúa anillos y círculos cortados de aluminio, disponiéndolos espacialmente sobre el lienzo. El anclaje de las piezas de aluminio lo realiza sirviéndose de los bordes laterales o de las líneas de unión de dos lienzos que a menudo coloca juntos.

Cubre absolutamente por igual las superficies de lienzo que las de aluminio, como resalta en la obra fotografiada. Espesos y densos canales de materia acrílica como huellas de rastrillo uniforman las superficies.

**4.1.2.2.2. ICONOGRAFIA.** Las Formas que predominan en Sam Gilliam, como anteriormente se ha relatado, son las circulares montadas sobre poligonales lienzos. La magnitud de sus tamaños, que pueden considerarse bastante grandes, influyen en la sensación que aportan al situarse las formas de aluminio como flotando sobre la superficie del lienzo.

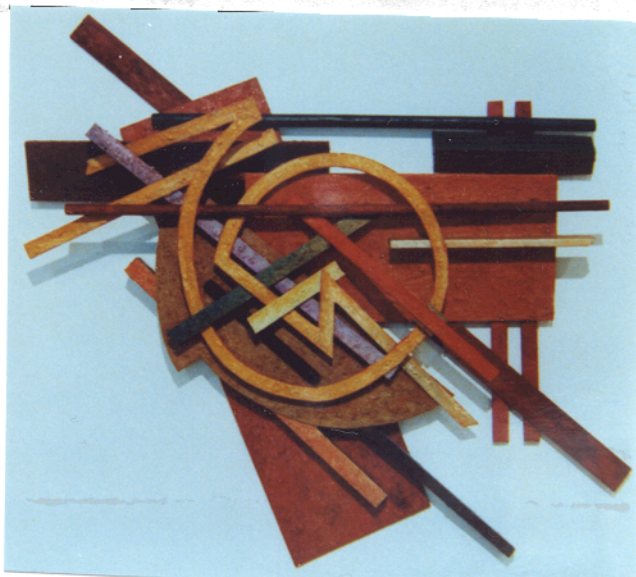
El **Color**, en su abstracción, se concentra sobre la especial textura con el que es extendido. El luminoso e intenso acrílico, que al aplicarlo, va entremezclándose proporcionando, por su gruesa apariencia, la propia cualidad pictotridimensional en sí mismo.

Los ritmos del **Movimiento** se establecen desde la concéntrica disposición de los anillos y círculos cortados. Unas veces se agrupan recogándose hacia el interior del lienzo, mientras otras se lanzan en un abarcamiento de los espacios en frente y alrededor de la superficie del lienzo.

#### **4.1.2.3. Dinámicas estructuras de CLINTON HILL.**

Un ejemplo más de cómo partiendo de bases pictóricas se accede, con el progresivo ampliamiento de las formas escultóricas sobre el lienzo, a la PICTOTRIDIMENSION. Rastreando en la anterior obra de Clinton Hill, se advierte el proceso de añadir elementos contruídos sobre la superficie pintada del lienzo, hasta alcanzar la completa tridimensionalidad autónoma que lo caracteriza.

Estas obras respiran un espíritu de estilo **Expresio-**  
nista en su dinamicidad de formas y colores vibrando sobre  
la misma superficie del muro donde se adosa la obra.



CLINTON HILL. "Untitled", óleo/madera, 120x100x30 cm., 1990.

**4.1.2.3.1. TECNOLOGIA.** Estos trabajos están compues-  
tos a base de piezas alargadas de madera de formas diferen-  
tes. Pega, une y atornilla entre sí las distintas piezas de  
madera. Junto a sus peculiares formas, resaltan los colores  
que están extendidos sobre ellas. El óleo mezclado con tie-  
rras, para aportar una textura a cada una de las piezas, son  
los medios empleados en la coloración de la obra.

**4.1.2.3.2. ICONOGRAFIA.** Las Formas que predominan en  
Clinton Hill son alargadas. Se reparten en una distribución  
de elementos planos y cilíndricos como puede observarse en  
la obra "Untitled" fotografiada. Las piezas forman un con-  
glomerado de numerosos elementos intercalados entre sí, de-  
jando espacios vacíos en su ocupación de la pared.

El **Color** es de fundamental importancia en la presen-  
tación de las obras. Cada elemento del conjunto es cubierto,  
casi, de un color diferente, prestando un fuerte dinamismo



lorista a todas las obras.

Los Ritmos nacen de las tensiones en la combinación de elementos de base planos y la multiplicidad de formas cargadas que se superponen.

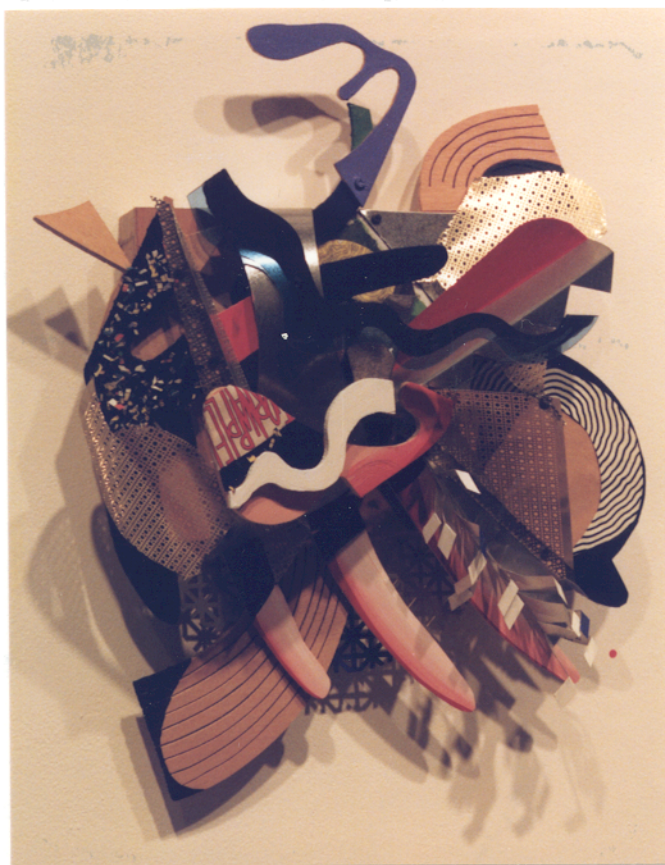
#### 4.1.2.4. Intrincadas formas de J. PFAFF y B. BROOKS

En estos dos artistas destaca la presentación común de elementos y formas múltiples. Estas obras pictotridimensionales aparecen bastante distanciadas del muro, desafiando



JUDY PFAFF. "Untitled", técnica mixta, 160x150x130 cm., 1990.

su presencia la visión del espectador. La utilización de materiales muy diversos es otro punto común entre estas obras. Metales, maderas y plásticos se conjugan en una estructura densa y repleta de formas. Las obras de Judy Pfaff tienen la peculiaridad de estar constituidas de piezas reconocibles rodeadas por una enredada estructura de formas geométricas de alambre. Cada una de las piezas que componen las obras mantienen sus propios colores sin apenas intervención del artista. En las obras de Bruce Brooks esto se hace más patente por la pluriforme y compleja variedad de materiales participantes en cada trabajo.



BRUCE BROOKS. "Untitled", técnica mixta, 37x42x20 cm., 1990.

**4.1.2.4.1. TECNOLOGIA.** Como puede observarse en la obra de Judy Pfaff, construye a base de elementos plásticos sencillos. La malla de formas geométricas de alambre

engancha los objetos pegados o soldados.

Bruce Brooks se limita a unir las piezas por medio de remaches o tornillos. Algunas de sus piezas presentan la superficie pintada uniformemente en acrílico.

**4.1.2.4.2. ICONOGRAFIA.** Las imágenes de las **Formas** de Judy Pfaff constituyen el núcleo de su obra. Los objetos destacan en la estructura transparente y vacía de alambre geométrico. Los **Colores** se encuentran limitados a los propios del material de los objetos. El gran tamaño que adquieren las obras aporta una medida de **Tensión** con la ocupación espacial del espacio visual del espectador.

La obra de Bruce Brooks es más contenida en el desarrollo frontal, y de un carácter más denso en la presentación de los elementos constructivos. Las **Formas** abundan en su cualidad curvada y sinuosa. Grafismos pintados en las superficies de algunas piezas combinan con la calidades de otras en su peculiaridad textural.

#### **4.1.3. COLOR EN LA REDUCCION TRIDIMENSIONAL.**

Entre los efectos que la sistematicidad de la pintura ejerce en la PICTOTRIDIMENSION es la de limitar la excesiva tendencia tridimensional de algunas actitudes. La PICTOTRIDIMENSION termina por crear la singular espacialidad que agrupa estas obras que, al fin y al cabo vibran desde lo tridimensional.



#### 4.1.3.1. Caligrafía aérea de TONY DEBLASI.

El trabajo de este artista responde a "su conciencia de la libertad implícita en la línea curva y la real tridimensionalidad".<sup>4</sup> Su principal característica aparece de relieve, como puede verse en la obra "I'm always chasing rainbows", en la espacialidad real aportada a una abstracta caligrafía ondulada. Esos aparentes trazos de color, signos pictóricos, realmente se encuentran elevados y situados a distintos niveles sobre el muro. Las expresas ondulaciones y los cálidos efectos identifican esta obra en el estilo Embellecido.



TONY DEBLASI. "I'm always chasing rainbows", técnica mixta, 77x305x15 cm., 1989.

**4.1.3.1.1. TECNOLOGIA.** Las obras son construídas de madera cortada en longitudinales formas curvadas y planas. Cada una de estas formas será cubierta de un color distinto. Cortadas en distintos anchos se desparraman las alargadas formas por toda la amplitud del muro. Éste mismo sirve para anclar separadamente cada una de las distintas piezas que componen la obra, mediante unos pequeños pilares perpendiculares situados entre cada una de las piezas y la pared.

El material cubriente utilizado es acrílico. Éste es extendido en gruesas capas sobre las alargadas maderas, aportando diversas texturas similares al grumo y rastros del paso del pincel por la superficie.

**4.1.3.1.2. ICONOGRAFIA.** Las **Formas** se presentan adosadas, en diferentes niveles, al muro. Estos relieves de trazos-forma están realizados en las proporciones del tamaño de las pinceladas normales. Literalmente aparecen como flotando en el espacio bajo la primera impresión. Las sombras proyectadas sobre la pared actúan intensificando esta aérea impresión.

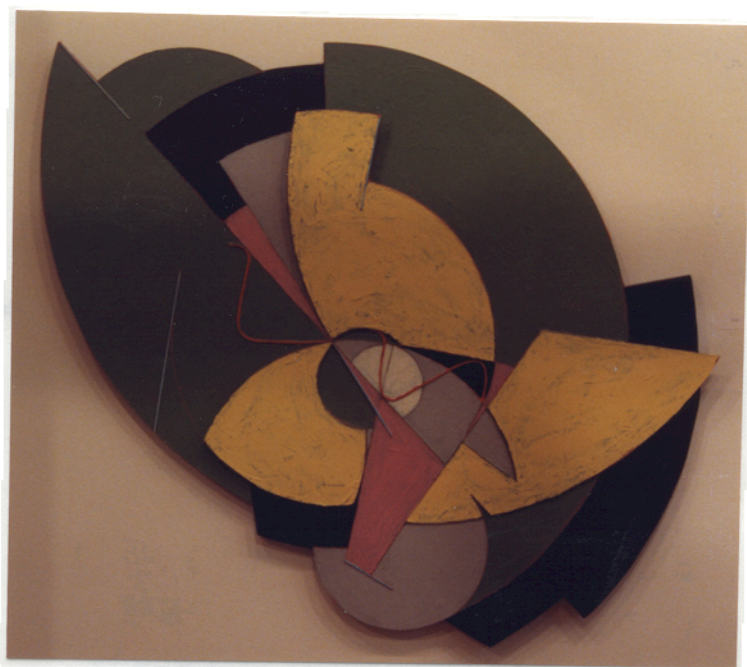
Caracteriza al **Color** su individualizada concreción en cada una de las piezas que componen una obra. Los colores tienden a ser luminosos y de gran intensidad. Abunda la elección de primarios y secundarios apoyados en la armonización de unos variados grises.

En todas las obras establece una estructura básica fundada en la mayor amplitud del trazo de algunos de los elementos, que termina proporcionando el **Ritmo** de la obra.

#### **4.1.3.2. Complejidad en la forma cerrada.**

En las formas de la madera se encuentran las amplias variaciones que dentro de este grupo pueden ser identificadas. En estos prima la tendencia a la concentración de las formas desarrollando un diálogo en el interior de la obra.

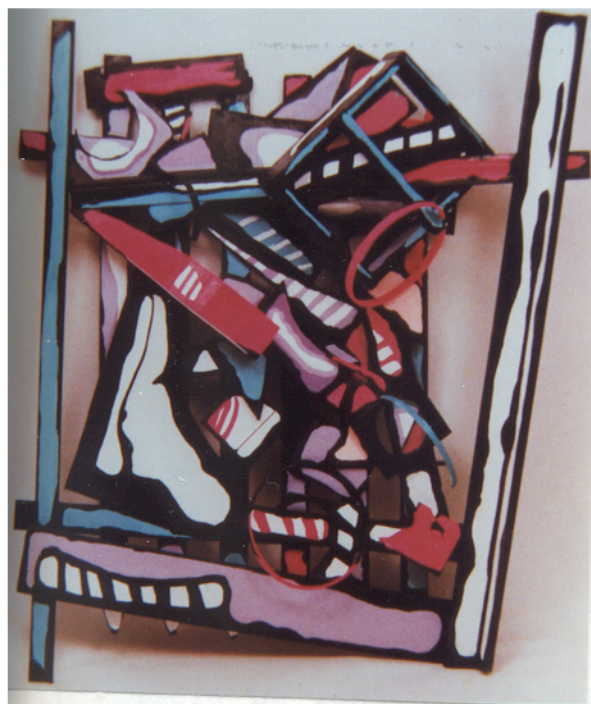
**4.1.3.2.3. JOHN MASINO.** La inclinación de estas obras a potenciar curvas y suavizar contornos las sitúan como **estilo Embellecido**. Utiliza hojas de tablex recortadas en formas circulares y espirales. Montadas unas sobre otras, no se distancian de la pared excesivamente y forman un contorno exterior irregular como puede verse en "Cyraea".



JOHN MASINO. "Cyraea", óleo/táblex, 112x87 cm., 1989.

Aplica un color de óleo, dejando aparecer la superficie de la madera entre los trazos. Los Colores armonizan en

la gama de terciarios y carecen de luminosidad. Para dinamizar el ritmo combina cordeles e inscripciones lineales sobre la superficie del óleo, creando en el interior resonancias de las formas imperantes y potenciando la tensión originada por los propios colores.

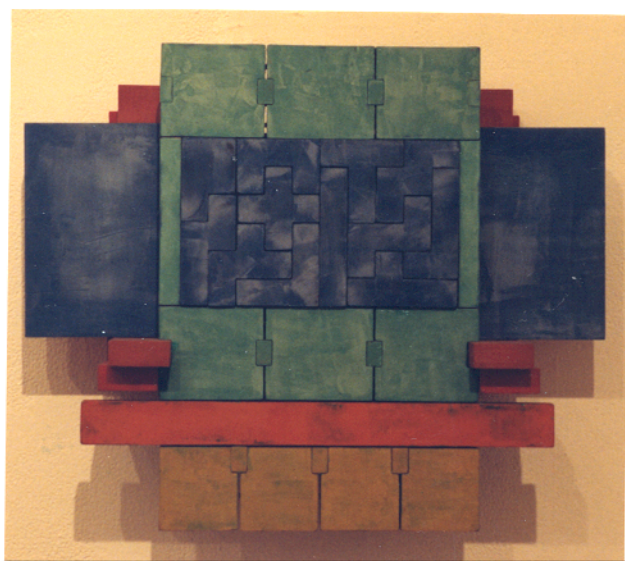


HEIMANN. "Dithyrambic", técnica mixta, 117x137x60 cm., 1990.

4.1.3.2.2. JUDY HEIMANN. La aglutinación de muy diferentes recortes de madera en la zona central,



bordeando la estructura algún otro elemento vertical u horizontal tensamente dirigido hacia el exterior, pone el punto identificativo en la obra de Judy Heimmann, como puede ser observado en la obra "Dithyrombic". Pintadas en acrílico, sus formas planas rebordeadas en trazos negros recuerdan la línea gráfica de Jean Dubuffet. Todo ello le insta en un estilo **Expresionista Funcional**.

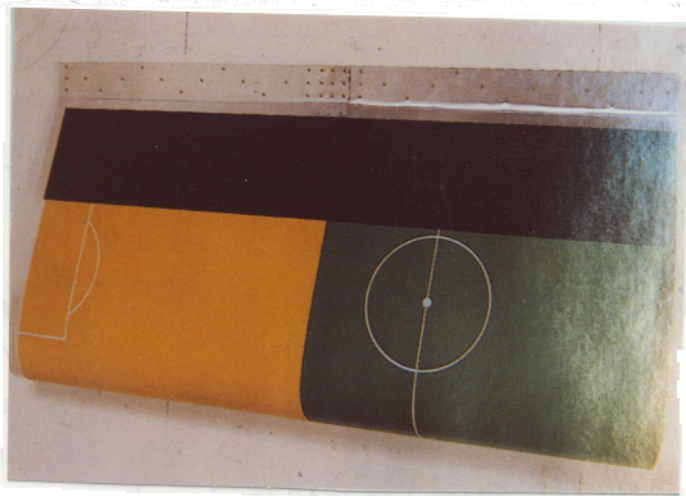


PERRY GUNTHER. "Untitled", óleo/madera, 35x62x18 cm., 1988.

4.1.3.2.3. **PERRY GHUNTER.** La estructura de sus obras difieren escasamente unas de otras, todas tienden a parecer como ésta "untitled". Se repite la presentación frontalizada de unos paneles como puertas que encerrarán algo. En un tamaño regularmente pequeño, ensambla piezas planas, y paralelepípedas otras, en un concierto ortogonal raramente disturbado por el leve desplazamiento de algunos planos laterales. Absolutamente **Funcional** en su actitud estilística, rompe la simplicidad imperante aportando en los colores una texturalidad, mezclando los colores con polvo de marmol. La luminosidad general esta mediatizada por la abundancia del blanco en la mezcla de los colores. El equilibrio predomina en el ritmo de las obras por la simetría formal existente.

#### 4.1.3.3. Aluminio pictórico de HAN SCHUIL.

Han Schuil construye unos trabajos donde la hoja de aluminio es combada o recortada en un estilo completamente funcional. En sus obras aparece un juego de líneas circulares y flechas en una simplificadora actitud, como se pone de evidente en "Untitled" donde combina las curvas del soporte con la planitud y constructivismo del lenguaje. El repertorio de signos es extraído de los elementos señalizadores de los campos de deporte.



HAN SCHUIL. "Untitled", óleo/aluminio, 92x469x22 cm., 1989.

**4.1.3.3.1. TECNOLOGIA.** Los remaches que unen las piezas, o sujetan el doblado de una misma, aparecen evidentes sin ocultación. El color aplicado es óleo, en capas absolutamente planas y sin rastro alguno. Emplea cintas cubrientes para realizar los bordes que limitan con otras zonas de color.

**4.1.3.3.2. ICONOGRAFIA.** Han Schuil explora las formas geométricas a través de los signos y los formatos de hoja de aluminio. Estos se extienden ampliamente en la superficie de la pared.

Los **Colores** parecen contener reminiscencias militares en sus tonalidades oliva, caqui, verde bosque, blancos y negros. Son luminosos por la propia cualidad metálica de la que parecen revestidos.

Los signos que se encuentran pintados en la superficie determinan fuertemente las características del **Movimiento** en la obra. La **Tensión** suele establecerse entre la calma del espacio pintado y las inscripciones geométricas dibujadas. Las flechas proporcionan, cuando aparecen, el **Ritmo** que ordena la obra.

#### 4.1.3.4. El marco incorporado en **MARCIA GIGLY KING**

En Marcia Gigly King queda la obra caracterizada como PICTOTRIDIMENSION desde la categoría pictórica y escultórica que adquieren los marcos en sus obras. Todo ello se puso de relieve ya en el apartado 1.3.3.3.3. donde se examinaba una de sus obras. En esta obra "Acumal with boats" puede captarse su estilo **Embelllecido** en la realización conjunta de la pieza pictórica y el marco.

**4.1.3.4.1. TECNOLOGIA.** El trabajo pictórico insertado en el marco no deja de ser convencional, aunque aporta un especial procedimiento de preparado del lienzo en un característico verde oscuro. El dibujo compositivo es trasladado después desde inmensas hojas de plástico duro, añadiendo posteriormente sobre la imagen transferida áreas de pintura y pinceladas de grosor. Añade, además, lienzos recortados que integra en la superficie de la pintura.



La construcción del marco reviste otra técnica. Construido en una estructura de cartón endurecido es a menudo combinado con otros materiales de poco peso. En él se conjugan las aplicaciones pictóricas anteriores.



WANDA GIGLY KING. "Acumal with boats", óleo/lienzo, marco téc. mix., 352x272x22 cm., 1988

**4.1.3.4.2. ICONOGRAFIA.** Las Formas son amplias y voluptuosas. Los tamaños, incluso, llegan a la categoría de lo mural. Abundan las referencias naturalistas en el marco construido.

El paisaje es el motivo básico y central de todos los trabajos. El Color invade la obra con su luminosidad e intensa vibración. Al ser colocado cada trazo y pincelada sobre el oscuro verde que caracteriza a todas las obras, y que permanece visible entre los colores, estos aparecen fuertemente resaltados por el fondo.

La ondulación es el Ritmo predominante en todas las obras. Las propias secuencias rítmicas del marco alcanzan la expresión de la obra central que, al mismo tiempo, es dinamizada por la tensión de la perspectiva empleada en el paisaje.

## **4.2. ASSEMBLAGE PAINTING.**

Las características que identifican a esta forma de PICTOTRIDIMENSION se pusieron de relieve en el apartado 3.2.2.1.2.. El ASSEMBLAGE PAINTING comparte caracteres de similitud con el ASSEMBLAGE. Como él, **está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes desprovistos de funciones utilitarias, pero manteniendo primordialmente un enfoque pictórico de visión y una colocación frontal del conjunto tridimensional en la pared.**

### **4.2.1. EXPONENTES DEL RECIENTE PASADO.**

Ya que la corriente estilística del ASSEMBLAGE proviene de la década de los Cincuenta, existen una serie de artistas que alcanzaron fama por sus trabajos de ASSEMBLAGE en aquellos años y continúan trabajando en esa línea.

#### **4.2.1.1. ROBERT RAUSCHENBERG.**

Rauschenberg fue tratado anteriormente en el apartado 2.7.2.3. en los precedentes históricos, pero en la actualidad expositiva de las galerías de New York pueden en-

contrarse obras de Rauschenberg muy a menudo. Desde sus conocidos trabajos de fotomontajes más actuales, hasta los más recientes ASSEMBLAGES expuestos en la galería Leo Castelli. Estos mismos son los que interesan por el concepto pictotridimensional en la concepción de la forma y el color en la constitución de la obra.



ROBERT RAUSCHENBERG. "No make glut", partes metálicas ensambladas, 158x227x47 cm., 1986.

Son piezas compuestas de formas metálicas de maquinarias abandonadas y de deshecho. Muy simples en su concepción, se agrupan reuniendo unas cuantas piezas nada más. A pesar de su simplicidad no son obras pequeñas; son por lo general grandes y ambiciosas contribuyendo esto mismo a aumentar el impacto visual de la descontextualización del objeto cotidiano. El color es el propio original del objeto, mantenido por la ausencia de intervención en los materiales.





#### 4.2.1.2. LOUISE NEVELSON.

Louise Nevelson, que ya ha sido anteriormente presentada en el apartado 2.7.2.3., pintaba en los años Treinta en un estilo derivado de Matisse, vía Hans Hoffman. En los Cuarenta realizó esculturas volumétricas, derivadas del Cubismo que un día llegó a quemar en su estudio en uno de sus ataques destructivos. Ciertos objetos de madera, a la manera constructivista, fueron mostrados por esas fechas hasta que entró en un periodo depresivo de espera, concluido a mediados de los Cincuenta, cuando volvió a trabajar empezando a realizar ensamblajes y construcciones que le identificarían.

LOUISE NEVELSON. "Black Wall", madera pintada, 255x239x25 cm., 1963.

Sus obras son, muy a menudo, denominadas como esculturas. Hay que reconocerle la técnica de ASSEMBLAGE en la sistemática recopilación de patas de sillas, pomos de puertas y deshechos de madera. La agrupación de cajas llenas de elementos, como en esta obra "Black Wall", en grandes composiciones siempre adosadas a la pared motivan la denominación que en ocasiones se le ha dado a su trabajo: esculturas ambientales o arquitecturales.<sup>5</sup>

Nevelson impone orden y calma sobre una surtida variedad de piezas colocadas al azar, restringiendo sus materiales mayormente a maderas, pintándolas de un solo color

estructurando el ensamblaje de las mismas en formas rectangulares repetidas de cajas. Jack A. Hobbs opina que "por sí mismas, ni los nichos ni los objetos tienen ningún significado particular, pero juntos en el ensamblaje generan imágenes sugestivas de alacenas desordenadas o altares medievales".<sup>6</sup>

Esta peculiar ASSEMBLAGE PAINTING creada en aquellos años debe mucho a los intereses de Louise Nevelson por la integración física a través de la Ciencia Cristiana, el budismo Zen, el Rosacruzianismo y la Cienciología, enraizado todo en el misticismo de los últimos años del siglo XIX.<sup>7</sup>

#### 4.2.1.3. ARMAN.

Fernández Arman, como ya se vió en el apartado 2.7.2.4., fue un influyente protagonista en la década de los Sesenta con la corriente de ASSEMBLAGE denominada NUEVO REALISMO y desarrollada en Francia.



ARMAN. "Monochrome accumulation no.1520" (fragmento), tubos de pintura y acrílico/canvas, 64x54 cm., 1989.

Arman continúa trabajando con la multiplicación de objetos idénticos en la obra. En sus últimas series, "Dirty Paintings" y "Monochrome accumulations" reúne sobre el lienzo, en sistemática disposición de hileras paralelas horizontales, decenas de tubos de pintura con su contenido interior derramado. La restricción a un solo color en los tubos de pintura y la contención del pastoso derrame al limitado espacio delante del mismo, diferencia la moderada serie "Monochrome Accumulations" de la dinámica y salvaje "Dirty Paintings", donde el desparramado de la pasta pictórica desde tubos de diversos colores es realizado longitudinal y verticalmente de modo absolutamente informal.

La propia pintura constituye el objeto de los trabajos de Arman. Concentrada en lo simbólico del tubo, crea una fusión pictotridimensional en la superficie del lienzo.

#### **4.2.2. OBJETOS REALES EN LO PICTOTRIDIMENSIONAL.**

La característica del ASSEMBLAGE PAINTING viene dominada por esa inclusión, dentro de la dinámica de la frontalidad espacial, del objeto real como formador y evocador del lado narrativo imperante en estas obras pictotridimensionales.



#### 4.2.2.1. Rasgos africanos en KIM GOLDFARB.

Kim Goldfarb realiza una PICTOTRIDIMENSION enraizada en una tipología naturalista de rasgo africano como puede verse en "99 Queens". En la conjunción de la tosquedad de los soportes y los elementos reales incluidos en ellos, con los motivos de animales, vegetales, y figura humana representados, se crea la base del estilo Primitivo que lo caracteriza.

##### 4.2.2.1.1. TECNOLOGIA.

La madera de deshecho es el el soporte más utilizado, presentándose bajo la forma y apariencia original en la que fue encontrada. Asimismo, incluye la madera como elemento constructivo de la obra a través de ramas de árboles y cortezas de troncos. Los contornos del soporte de la obra son configurados en formas irregulares adecuándose a la estructura compositiva que la temática impone.

El material utilizado para el color es el óleo. Prepara la superficie de la madera con una mezcla terrosa que aporta una textura unificadora de la variedad objetual existente sobre el soporte. El color es aplicado dejando entrever la propia madera en la que está pintado.



KIM GOLDFARB. "99 Queens", técnica mixta/madera, 120x75x12 cm., 1988.

**4.2.2.1.2. ICONOGRAFIA.** Predomina la **Forma** rectangular vertical en los soportes, que son ensamblados en tamaños relativamente grandes. Los objetos son ajustados dentro de estas formas, o situados entre ellas.

Los **Colores**, mantenidos en muchos de los elementos aportados, suelen tener una fuerte intensidad respondiendo a ese rasgo de estilo africano primitivo. Objetos como pájaros disecados y osamentas, además de las maderas, dotan a las obras de una armonía donde los colores primarios de plumas y otros objetos son resaltados fuertemente sobre el fondo.

El **Movimiento y Tensión** de las obras es potenciado desde la misma estructura y la figuración representativa que crean **Ritmos** en la colocación de las maderas y su correspondencia con el objeto representado.

#### **4.2.2.2. Estructuras figurativas de TATA SELVINSKY.**

La esencia figurativa domina siempre en las obras de Tata Selvinski. Realiza unos formatos estructurados dinámicamente por la inserción de vacíos y formación constructiva, conjugándolos con la inclusión de retratos y figura ocupando casi todo el espacio pictórico; la obra "Cloud" es un ejemplo de ello. Algunos de estos ASSEMBLAGE PAINTING, a menudo se encuentran independizados de la pared, añadiendo una visión frontal más: la parte posterior. Ésta adquiere la misma categoría de importancia que el frente, convirtiéndose en una PICTOTRIDIMENSION de dos puntos visuales de observación. Las estructuras de los soportes le identifican en un estilo Funcional pero, la incluida figuración le aporta características del estilo Embellecido. Su presentación conjunta podría definirse como estilo **Funcional Embellecido**.



TATA SELVINSKY. "Cloud", técnica mixta, 200x132 cm., 1989.

**4.2.2.2.1. TECNOLOGIA.** Estas obras están constituidas de lienzo sobre bastidor acompañado de estructuras y construcciones de madera que organizan la tridimensionalidad de la obra. La incorporación a la obra de elementos reales como libros, paletas y cuerdas crean las cualidades de ASSEMBLAGE PAINTING que estos trabajos poseen. El óleo es extendido en capas superficiales con rastros de textura.

**4.2.2.2.2. ICONOGRAFIA.** Conjugando la rectangularidad en los formatos del lienzo con la diversidad que las construcciones de madera alrededor contienen, se produce una amplia variedad formal en la presentación de las obras. La representación pictórica viene dominada por el retrato inscrito ocupando casi toda la superficie del lienzo.

El **Color** contribuye con su armonía, invadida de blancos grisáceos, a crear una atmósfera lírica blanquecina. Las imágenes aparecen envueltas en colores, sin luminosidad ni intensidad, verdosos y cremas azulados.

**Tensiones y Ritmos** aparecen poco pronunciados, ya que un sentido de equilibrio, al situar el rostro humano ocupando todo el espacio, se apodera de estas construcciones pictotridimensionales.

#### **4.2.2.3. Los fetiches del pasado de CHARLES CASTILLO.**

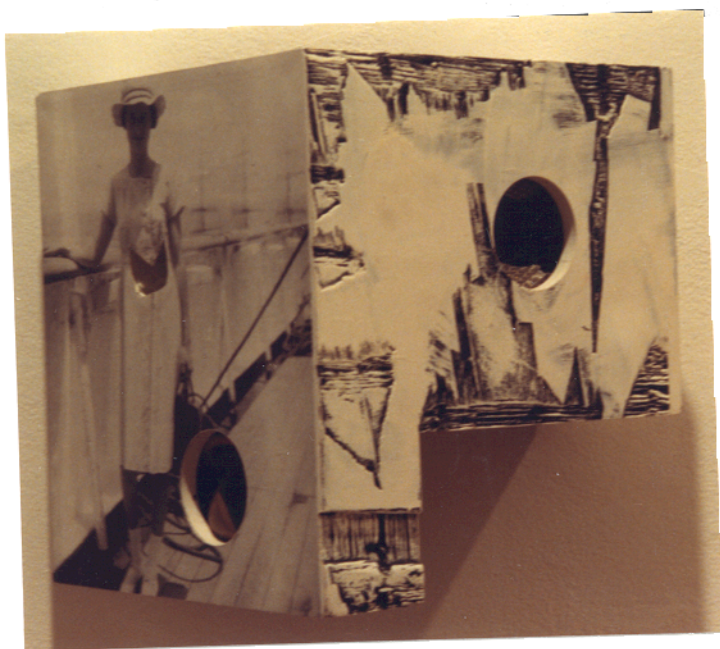
Los ASSEMBLAGE PAINTING que Charles Castillo realiza emanan una nostálgica atmósfera evocativa del pasado. Sus obras son una mezcla de conceptualismo y técnica de "Assemblage". Hay dos visiones en la obra, la exteriormente mostrada, y la que sólo se puede experimentar de manera individual acercando la vista a un orificio que da paso a la visión del interior de la caja construída.

**4.2.2.3.1. TECNOLOGIA.** La PICTOTRIDIMENSION de Charles Castillo es fuertemente potenciada desde su construcción a base de cajas de madera como en "Lily Nearby". En el espacio del hueco interior desarrolla ideas narrativas relacionadas con las imágenes mostradas en la superficie exterior de la caja. Las imágenes son combinadas con las hendiduras y rascaduras en la madera, siendo todo uniformado por la misma entonación de los colores sepia y blanco y negro de las fotografías del pasado.

Objetos viejos y de deshecho componen, junto a las fotografías antiguas, la materia prima de su lenguaje. Flo-



secas y muñecos crean el ambiente donde las fotos de un  
ado vibran nostálgicamente.



CHARLES CASTILLO. "Lily Nearby", técnica mixta, 30x30x32 cm., 1989.

4.2.2.3.2. **ICONOGRAFIA.** En el ASSEMBLAGE PAINTING los propios materiales empleados son las **Formas** componentes de la obra. En éstas, todavía, la presentación es matizada por la ocultación de los objetos en el interior de la caja adosada a la pared.

El **Color** exterior es contagiado del blanquecino gris que las fotos poseen. El interior reserva un ambiente más colorístico basado en los objetos incorporados.

La disposición de los objetos encerrados, que han de ser observados a través de un solo orificio, aporta una **Tensión** con la tentación que provoca la existencia de éste en la superficie de la caja para mirar a través de él.

las y nevas interplanetarias con la base  
que Don Sloan construye en PICTOTRIDI-

#### **4.3. CONSTRUCTED RELIEF PAINTING**

Este apartado de obras, donde impera la construcción regular o irregular del relieve utilizando una diversidad de materiales que no incluye al lienzo, se ha estudiado en el apartado 3.2.2.1.3. al tratar la clasificación abarcada por el TENOR. Allí se definía como **esas obras pictotridimensionales que se presentan con ligeros alzamientos y salientes en su superficie, construidas con variación o regularidad de forma en los contornos de las mismas.**

##### **4.3.1. CONTORNO IRREGULAR EN EL RELIEVE CONSTRUIDO.**

Teniendo todas las obras de CONSTRUCTED RELIEF PAINTING la común característica de la moderada elevación de las formas sobre la superficie, en este grupo se analizarán aquellas que se presentan con el común denominador de su irregularidad de contorno.

##### **4.3.1.1. Evocación del futuro en DON SLOAN.**

Extraterrestres y naves interplanetarias son la base motivacional desde la que Don Sloan construye su PICTOTRIDIMENSIONAL



4.3.1.1.1. **FORMA Y LUMEN.** Las formas de las contornos evocan espacios y luminosidades misteriosas. Cierta estética Funcional parece envolver a las imágenes que construye sobre madera.



DON SLOAN. "Untitled", óleo y esmalte/madera, 200x100x20 cm., 1989.

4.3.1.1.1. **TECNOLOGIA.** Los trabajos son contruïdos en madera, que en su superposición provoca la elevación y aspecto del relieve. Éste es incrementado, en ocasiones, con zonas trabajadas en bajorrelieve o realizadas a base de listones de madera dispuestos paralelamente como puede verse en la fotografía de la obra "Untitled". Las superficies de las maderas reciben distinto tratamiento, pintadas o lijadas otras veces.

El color empleado es acrílico extendido de manera muy plana y sin rastros de pincelada. El uso del aerógrafo se deja notar a menudo en muchos de los pasajes de la obra.

**4.3.1.1.1. ICONOGRAFIA.** Las **Formas** de los contornos son recortadas de manera irregular. Algunas de las obras son compuestas de piezas de gran tamaño que tienen adosadas o superpuestas otras más pequeñas. Otras de ellas, realizadas de múltiples piezas pequeñas, adquieren un especial dinamismo en su singular agrupación vertical. No existe en su Iconografía una forma elemental susceptible de repetición. Cada una es desarrollada en una actitud geométrica y en la tendencia a rebordear ciertos vértices.

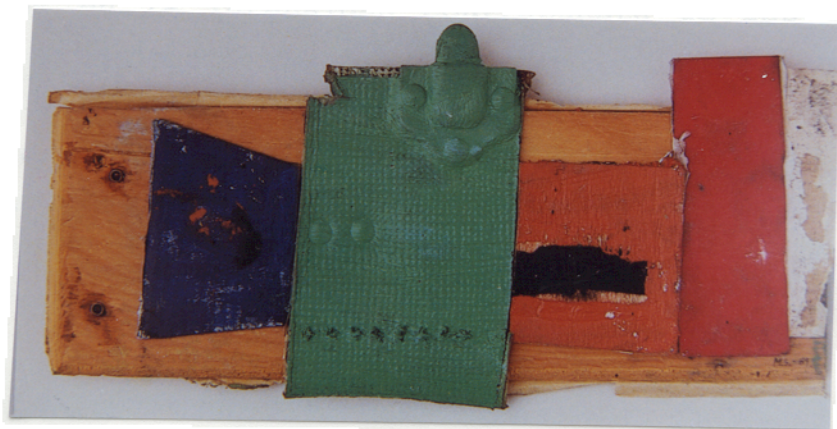
En el **Color** se encuentra abundantemente el uso del negro acompañado de colores fuertemente primarios. Las degradaciones y el resultado del empleo del aerógrafo aportan una atmósfera peculiar al combinarse con la rotundidad de los límites de otras líneas.

En estas obras, el **Movimiento** es potenciado desde la ondulación rítmica de las líneas representadas en el interior por la demarcación de los colores y los propios contornos que hacen eco a estos ritmos.

#### **4.3.1.2. Matérico collage de METTE STAUSLAND.**

Esta PICTOTRIDIMENSION debe todas sus características a la técnica del collage empleado y al pequeño tamaño en que están realizadas. Son obras de collage de diversos materiales cotidianos. Las variaciones en la altura de la superficie y los contornos son, en relación al tamaño de los trabajos, de gran magnitud en la concepción de las obras; como en ésta "Without title", reproducida, que tan sólo mide 24 cm.. Ella misma comenta que sus esculturas fueron haciéndose más y más lisas al describir los primeros collages.<sup>8</sup>

El aspecto de los trabajos es relajado con una apariencia de realización muy espontánea. Sus caracteres formales de abstracción le caracterizan en un estilo **Embellorado expresionista** por la soltura del grafismo empleado y la fuerte expresividad del color aplicado a los materiales.



**METTE STAUSLAND.** "Without titled", técnica mixta, 25x10 cm., 1989.

**4.3.1.2.1. TECNOLOGIA.** En los materiales empleados se encuentran las diferenciaciones que cada obra posee. El cartón es utilizado a veces como fondo de apoyo. Normalmente, los trabajos se componen de telas, plásticos, madera, alambres, metales, cuerdas y algunos otros objetos. El óleo se aplica en gruesa pastosidad, adquiriendo una peculiar corporeidad pictotridimensional.

**4.3.1.2.2. ICONOGRAFIA.** Las Formas proliferan en la medida que varían la conjugación de los materiales. En estas dimensiones, la aplicación empastada y suelta del óleo se convierte en un elemento más de las formas constructivas de la obra. La disposición de los elementos va dirigida a alterar la regularidad del contorno base sobre el que se asientan, creando por consiguiente un contorno irregular que caracteriza a las obras.

El **Color** oscila desde fuertes entonaciones hasta una equilibrada armonía de sienas y grises. Los grises y



egrosactúan destacando, a través de líneas, estructuras compositivas de la obra. Algunos de los materiales son antenidos en el color original, creándose un fuerte contraste con aquellos que son coloreados. Todas las obras poseen una intensa Tensión basada en la intensidad contrapuesta de los colores y signos, y otras en la crudeza del material empleado, con sus roturas y destrozos. La situación descentrada y tensa de líneas y trazos, asimismo, contribuyen al Ritmo en la configuración dinámica de la obra.

#### 4.3.1.3. La talla sobre papel de STEPHEN DIETEMANN.

Los trabajos de Stephen Dietemann son una curiosa juxtaposición de imágenes y estructuras primitivas realizadas sobre papel e periódico comprimido. La peculiar característica de estas obras es que la talla y forma son de idéntica manera que en la madera, pero están hechas sobre papel, cerrándose así el ciclo de la creación del papel desde la madera, tornándose de nuevo el papel en algo como madera. Los motivos y vocaciones de escudos y máscaras de culturas primitivas instalan a estas obras en el estilo Primitivismo.



STEPHEN DIETEMANN. "Totem, January 1, 1989", acuarela/periódico.

**4.3.1.3.1. TECNOLOGIA.** Estas obras son creadas de periódicos viejos y guías telefónicas. Comprime y lamina el papel con caseína formando un bloque listo para ser tallado. Después de hacerlo, igual que si fuera una madera y darle la estructura definitiva, aplica un gel transparente que cubre toda la obra para entonces pintar, con acuarela y guasch, líneas, como en "Totem, January 1, 1989" que dejarán ver en muchas zonas la superficie del papel.

**4.3.1.3.2. ICONOGRAFIA.** El espectador ve un objeto que en una sociedad primitiva sería de madera. Las **Formas** están dominadas por aquellas identificativas de las esculturas africanas: escudos en forma de elipses alargadas. El relieve tallado crea unos salientes que toman forma de círculos. Los contornos poseen la irregularidad común de este grupo de PICTOTRIDIMENSION.

La conjugación de puntos, círculos y líneas se hace a base del **Color** que no posee una intensidad muy fuerte. La transparencia de la acuarela, dejando entrever el soporte, resta luminosidad al color.

El dinamismo de estas obras puede encontrarse en el **Movimiento** que la disposición de los puntos en relación con las formas exteriores provoca visualmente en el espectador. La **Tensión** es siempre pronunciada en sentido vertical creándose **Ritmos** en las resonancias y simetrías de esta PICTOTRIDIMENSION.

#### 4.3.2. DOMINIO DE LA REGULARIDAD EN EL RELIEVE.

Este grupo de la CONSTRUCTED RELIEF PAINTING aparece reunido bajo las características comunes de compartir la existencia de la construcción del relieve en su superficie pero, manteniendo primariamente el contorno de las obras una forma regular rectangular.

##### 4.3.2.1. Elaboradas ondulaciones de STEVE HEINO.

Steve Heino construye unos elaborados trabajos en donde las formas en la madera aparecen excavadas, pulidas o incrustadas. Acompaña normalmente al panel de mayor extensión otros menores en tamaño y de diferente altura que rompen la estructura cuadrada del contorno total y contribuyen al dinamismo en el relieve de la obra. Las formas inscritas le prestan la identidad con el estilo **Embellecido** por sus onduladas matizaciones.

**4.3.2.1.1. TECNOLOGIA.** Una cuidada construcción resalta en los trabajos desde el punto de vista técnico. La superficie de la madera es cortada en unos centímetros de profundidad siguiendo formas elípticas y onduladas. Al mismo tiempo también incrusta algunas formas en la superficie. La operación de pintar con diferentes medios como óleo y esmalte es alternado en algunas partes con el lijado sucesivo de algunas de las capas pintadas. Un material que aparece especialmente diferente son las plarchas litográficas que añade sobre la madera, siendo pintadas posteriormente.





STEVE HEIND. "Untitled no.9", técnica mixta/madera, 195x250x20 cm., 1990.

**4.3.2.1.2. ICONOGRAFIA.** Ya se ha comentado la conjugación de **Formas** onduladas que predominan en estos trabajos. Los espacios abiertos en la superficie en círculos, o formas redondeadas, son después adecuadamente extendidos por el grafismo pintado en la superficie.

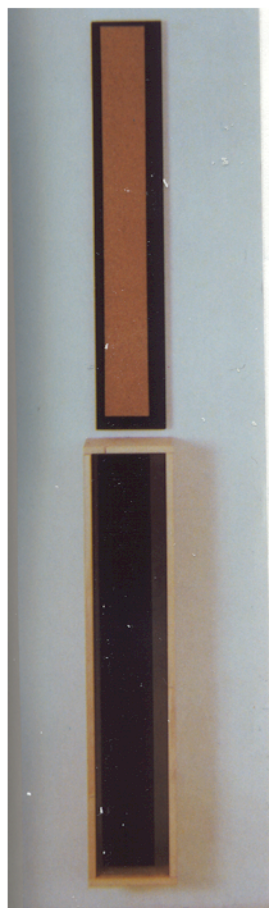
El **Color** es aplicado pastosamente alternando, como se dijo anteriormente, con un abrasivo lijado que deja entrever la capa lijada. Esto aporta especiales coloraciones en la presentación. Por otro lado, el gris de la hoja litográfica es mantenido, muchas de las veces, dibujando sobre la superficie líneas y formas después de haberla tratado.

Las **Tensiones** y el **Movimiento** se generan desde las incisiones en la superficie y su correspondencia dinámica en la estructura gráfica representada. Todo ello sobre soportes básicamente serenos y equilibrados.

La obra es una tierra movediza que realiza toda el movimiento. Las curvas, de diferentes combinaciones, son extensiones de un solo contorno, que organiza la estructura pictórica.

#### 4.3.2.2. Rígida rectangularidad de MISCHA KUBALL.

Los trabajos de Mischa Kuball se inscriben plenamente en el estilo **Funcional**. Simplicidad y rotundidad es lo que imperan en estas creaciones pictotridimensionales que se desarrollan en la conjugación de rectángulos juxtapuestos. Ofrecen diversas variaciones en la disposición de materiales y su colocación sobre el muro.



**4.3.2.2.1. TECNOLOGIA.** Son obras constituidas de madera, cristal y tela de arpillera. Estructuras de forma rectangular sirven de soporte unas veces a la tela y otras veces, la estructura se convierte en cajón de relieve donde se incorpora una hoja de cristal. En ocasiones, la tela que va tensada sobre bastidor es presentada rasgada largamente o separada, dejando ver la estructura interior del bastidor. El material de color empleado en la coloración de las planas geométrías, generalmente negras o amarronadas, es el óleo extendido de forma lisa.

MISCHA KUBALL. "Progression". Madera, cristal y óleo,  
167x20x20 cm., 1988.

**4.3.2.2.2. ICONOGRAFIA.** Ya se ha indicado, como puede verse en la obra fotografiada "Progression", el predominio de la forma rectangular sobre la que realiza todo el discurso plástico. Estas **Formas**, de diferentes combinaciones rectangulares, son extensión del propio contorno, que organiza la estructuración interior.

El **Color** que envuelve todas las obras deriva de las tonalidades de la madera y la tela de arpillera en su contraste con las zonas pintadas de negro absoluto.

Hay un evidente flujo de **Movimiento** en la interrelación de los planos geométricos gráficamente representados o creados desde el vacío, que inmersos en el contorno total se encuentran tensamente situados entre sí; sobre todo cuando las obras son módulos de una instalación que combina dos o más de ellos.

#### 4.3.2.3. La simulación de DANIEL DOUKE y WOLFGANG ROBBE.

Las PICTOTRIDIMENSIONES de estos dos artistas son particularmente interesantes por su evocación real a otro objeto o material a través de sus trabajos. Las obras de Daniel Douke terminan por resultar un absoluto engaño visual con sus CONSTRUCTED RELIEF PAINTING de madera que aparentan, por completo, ser pesadas construcciones de voluminosas planchas metálicas con soldaduras y textura de superficie.

En los trabajos de Wolfgang Robbe está presente el espíritu de la estructura de las paredes de principios de siglo. Rodapiés de bastante altura de madera, con sus molduras, son utilizados como base de los elementos formales de sus obras. En estos trabajos, como en los de Daniel Douke, se puede percibir un estilo **Funcional** fuertemente caracterizado por su síntesis de formas y colores.



**4.1.3.4.1. TECNOLOGIA.** En los trabajos de Daniel Douke la impresión de metal es conseguida por un hábil tratamiento de la plancha de madera y de su superficie, como puede observarse en "Peerlees". Estas planchas son combadas, superpuestas y desplazadas según la simulada forma de metal que quiera imitar. El color empleado es óleo y acrílico combinándolos con la aplicación de texturas de lijado y arañazos de la superficie.

En Wolfgang Robbe destaca el tratamiento de la superficie además de la construcción. Grandes paneles, que son apoyados sobre la pared, son el resultado final de la composición de la imitación a una pared de 1920 con su friso y rodapiés. La preparación de la superficie varía de una obra a otra aportando distintos granulados y aspectos a la pared imitada.



DANIEL DOUKE. "Peerlees", óleo/madera, 100x80x30 cm., 1989.

**4.3.2.3.2. ICONOGRAFIA.** Las **Formas** geométricas, dominando la triangular en diferentes agrupaciones, son la base iconográfica de Douke. Al combinar varios módulos des-aca su unión por medio de simulados puntos de soldadura que imprimen una creíble realidad metálica. En ocasiones, el desplazamiento de estos módulos y su situación crea una agrupación en torno a un vacío, revelando caracteres muy pictotridimensionales. El **Color** unifica todas las obras con escasas variaciones en un óxido gris. Todo el **Ritmo** y carácter de estas obras se encuentra en la disposición de las formas y la textura que aparenta el abrasivo lijado de la superficie de un metal.



**WOLFGANG ROBBE.** "All day in workshop", acrílicos y plásticos/madera, 200x100x5 cm., 1989.

Toda la Iconografía de Wolfgang Robbe se halla enraizada, como se ha expuesto y puede verse en "All day in workshop", en los frisos de las paredes de esos años. Los Colores se ven igualmente armonizados en ese mismo estilo de cremas blanquecinos y verdes de tibia luminosidad donde la textura adquiere un protagonismo relevante.

#### **4.4. CONSTRUCTED PAINTING**

La CONSTRUCTED PAINTING, incluida dentro de la clasificación de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL, fue definida y comentada en el apartado 3.2.2.1.4. anteriormente. Son aquellas obras pictotridimensionales, con un remarcado carácter pictórico, cuya morfología expresiva contiene la libre disposición de los formatos y sus contornos sin un desarrollo espacial perpendicular al muro.

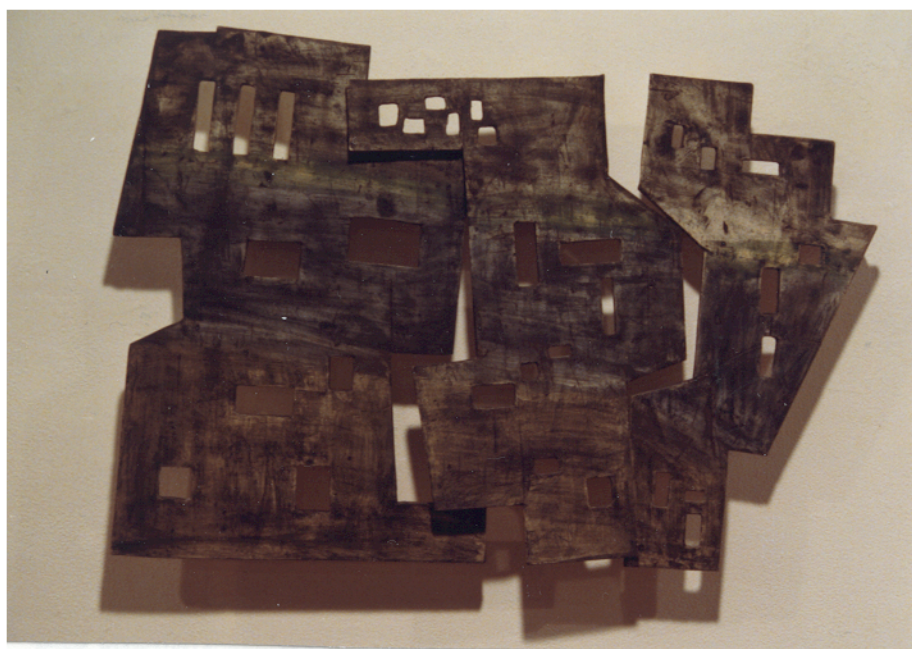
##### **4.4.1. DESCOMPOSICION DEL FORMATO.**

Estas obras de CONSTRUCTED PAINTING pueden quedar agrupadas por la especial formación del interior. Dentro del mantenimiento de la ausencia de desarrollo espacial tridimensional perpendicular al muro, caben dos opciones de trabajo principalmente: la descomposición en diversas formas afectando de diferente manera al contorno, y la utilización de la línea sólida de metal como elemento constructivo, haciendo partícipe a la pared de la realidad expresiva de la obra.



#### 4.4.1.1. El Puzzle de IRENE WHEELER y GREG CONSTANTINE.

Irene Wheeler construye en cerámica, en una dominante abstracción evocadora de construcciones arquitectónicas, unas piezas irregulares con diversas hendiduras rectangulares vacías y de contornos de dinámica variación como se puede apreciar en la fotografía de "Untitled wall piece". Domina en sus trabajos un estilo **Funcional** por la simplificación del color y constructividad de las piezas que constituyen las obras.



En Greg Constantine -de quien se comentó su obra en apartado 1.3.3.3.2.- se encuentra una peculiar manera de concebir la recuperación de la tradición, recomponiendo en solo trabajo varias partes de conocidas obras de viejos maestros de la pintura, como ésta "Spain's greatest hits", incorporando en cada una de ellas muy diferentes marcos. La tendencia general de aglomeración y densidad en casi todos sus trabajos sitúa las obras bajo estilo **Expresionista**.

**4.4.1.1.1. TECNOLOGIA.** Irene Wheeler utiliza el procedimiento escultórico de la cerámica para la creación de sus obras. Los trabajos suelen estar constituidos por dos o tres piezas que se encuentran separadas por un delgado intervalo entre ellas. A base de óxidos y esmaltes incorpora el color en las planas superficies.

Greg Constantine pinta sobre tela que pega a la madera, a la que añade un trozo de marco. El color utilizado es acrílico, con el que intenta una imitación absoluta del estilo y la forma del cuadro copiado.



GREG CONSTANTINE. "Spain's greatest hits", 120x187x10 cm., 1988.

**4.4.1.1.2. ICONOGRAFIA.** En Irene Wheeler, las Formas constituyen la principal base de su trabajo. Son obras de un tamaño mediano que se presentan disponiéndose algo separadas de la pared en que están instaladas, contribuyendo las sombras a la percepción de las obras. Los Colores cubren zonas determinadas, difuminándose los contornos que los separan. El color aparece entre una textura de trazos y rayados repetidos en todas las obras, que se ven armonizadas

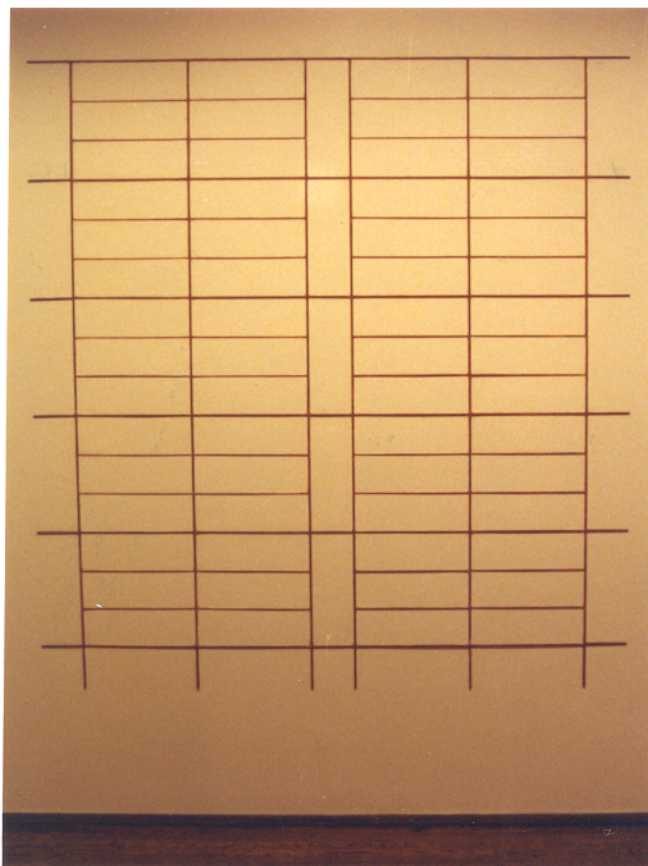
en un similar tono blanquecino agrisado. La composición de las piezas que se encuentran en la misma obra, provoca la estructura básica del **Ritmo** junto a los contornos que prosiguen la secuencias rítmicas internas.

No existe mucha variación en la investigación de la **Forma** en la obra de Greg Constantine. Primordialmente las porciones triangulares son agrupadas en torno al centro de la composición, sobresaliendo alguna de ellas que se alarga hasta el extremo opuesto. Otro juego compositivo es mostrado con la agrupación concéntrica de las esquinas de los marcos, resultando una interesante formación pictotridimensional. Los **Colores** aparecen dominados por la arbitrariedad de la elección de la temática en cuestión. El mayor control armónico se establece en la interrelación de los marcos con sus cuadros y su relación con los adyacentes. Y es aquí donde radica el dinamismo en el **Ritmo** de la obra, remarcado por los espacios lineales de separación de las distintas piezas.

#### 4.4.1.2. La línea de ROBERT THERRIEN y TOM WESSELMANN.

Una especial caracterización poseen estas obras pictotridimensionales al estar realizadas con elementos lineales metálicos. Esta obra de Robert Therrien no es la más común de sus PICTOTRIDIMENSIONES, las cuales ya se vieron anteriormente al examinar las distintas actitudes con respecto al marco en el apartado 1.3.3.3.3.. En esta obra "No title", formada por varillas de metal incrustadas en el muro, se revela su carácter minimalista.





ROBERT THERRIEN. "No title (black grid)", hierro, 205x195x0.15 cm., 1990.

Tom Wesselmann continúa dentro de su conocida e identificativa iconografía, pero el material constructivo le insta plenamente en la CONSTRUCTED PAINTING con la figuración realizada en varillas metálicas pintadas.

**4.4.1.2.1. TECNOLOGIA.** Robert Therrien presenta el trabajo incrustado en el muro. Las varillas de hierro esmaltadas aparecen manteniendo una red ortogonal, estando pintadas en la misma tonalidad de color.

Tom Wesselmann difiere de Therrien en las referencias naturalistas del dibujo y en el color aportado, además de presentar sus obras tan sólo adosadas al muro. Cada una de

#### 4.4.1.2.2. DINAMICA CONVULSIVA DE LOS CONTUROS.

Estas construcciones es cortada desde una delgada hoja de acero directamente por un láser guiado por computadora que amplía uno de los bocetos del artista.



TOM WESSELMANN. "Untitled", esmalte/metal cortado por láser, 110x70 cm., 1989

**4.4.1.2.2. ICONOGRAFIA.** La rotundidad de Robert Therrien contrasta con la ampulosidad de Wesselmann a través de los motivos y de los colores empleados. Wesselmann, de todos modos, también presenta obras donde el color, evocando un dibujo de línea, se reduce al negro. Los elementos figurativos utilizados por éste se limitan a la figura humana y al paisaje.

La obra de Therrien está imbuída de un **Movimiento** equilibrado en su serena presentación simétrica. Las distancias entre las varillas es rítmicamente repetida creando una secuencia de varios grupos con el auxilio de líneas que sobresalen en los extremos laterales e inferior. El grupo total es subdividido en dos partes, asimismo, por un espacio central del mismo tamaño.

#### **4.4.2. DINAMICA CURVILINEA DE LOS CONTORNOS.**

En una prácticamente plana presentación frontal, -aunque en ocasiones con cierto grosor- estas obras se presentan bajo el dominio de las formas curvilíneas en los contornos.

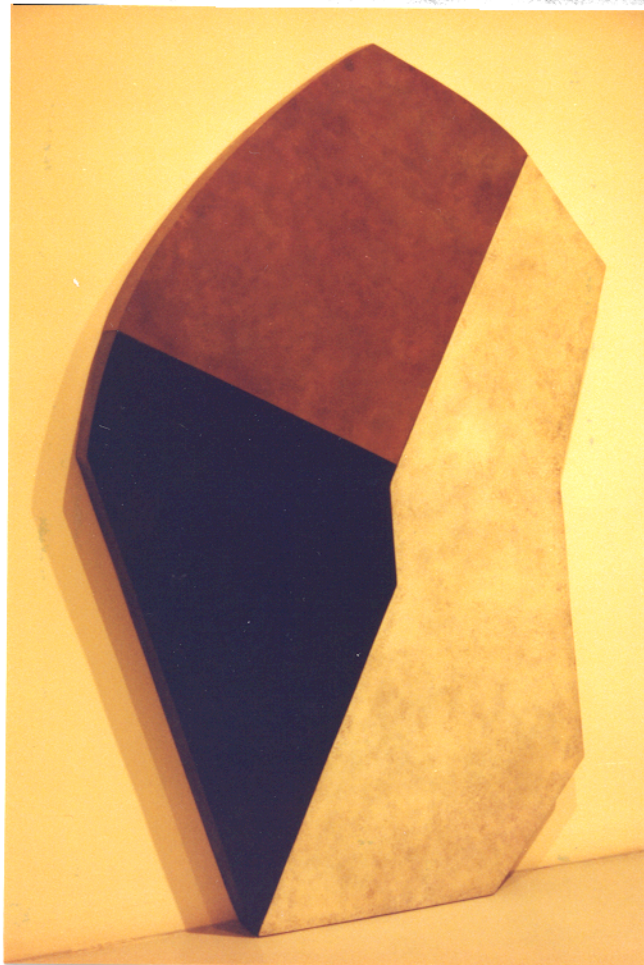
##### **4.4.2.1. La suavidad en CATHERINE LEE y LEENA PILCHER.**

La obra de Catherine Lee es uno de los más claros ejemplos donde se revela la indeterminación de la crítica artística para manejar el fenómeno de la PICTOTRIDIMENSION con las categorías actuales del arte. Walter Thompson, cotidiano comentarista de exposiciones de New York en la revista "Art in America" escribe con respecto a la exposición de Catherine Lee: "En la sala principal cuatro nuevas 'cosas' se muestran tenaces en renunciar a las convenciones que una vez separaban confortablemente la pintura de la escultura. Las cuestiones de su existencia pronto son varias y básicas: ¿Son estos trabajos pinturas o esculturas? ¿O no son ninguna de éstas?".<sup>9</sup>

Las conflictivas cualidades que estas obras, como todas las otras PICTOTRIDIMENSIONES contienen, hacen que los comentarios analíticos de arte tengan que plantearse continuamente la categoría en donde emplazar estas obras. Walter Thompson concluye por definirlas como "Sculptured Painting", (en español: Pintura Esculturada). Un nombre más con el que los comentaristas y críticos de arte tratan de manejar este creciente fenómeno, pero que sólo consiguen con ello definir



parcialmente la amplia variedad que dentro de esta manifestación peculiar está dándose actualmente.



CATHERINE LEE. "Listening, warrior", pátina/vaciado de bronce, 207x137x10 cm., 1989.

En Catherine Lee se dan particularmente mezcladas las peculiaridades de la pintura y de la escultura; están hechas de bronce, su superficie es densamente patinada y los trabajos son colocados sobre el suelo. Cualidades esculturales todas ellas. Y al mismo tiempo, las pictóricas destacan igualmente: Recuerdan a un trabajo sobre lienzo donde lo básico se encuentra en el contenido visual de la superficie lisa, sobre esta superficie se sitúan distintos colores con un tratamiento textural, y los trabajos se hallan contra el muro, encarando al espectador.

El material que Leena Pilcher emplea en sus trabajos despierta, del mismo modo, similar planteamiento. El barro cocido es utilizado con cierta concavidad de forma para soporte, como en la obra "Poronmerkki". Estas obras de contornos curvilíneos con hendiduras mantienen ciertas evocaciones a objetos y escudos tallados en madera de tribus primitivas.

#### 4.4.2.1.1. TECNOLOGIA.

Catherine Lee compone las obras ensamblando dos o tres piezas ajustadas con exactitud, como puede verse en la fotografía de la obra "Listening, warrior". El contorno final del conjunto es irregular, manteniéndose una suave



LEENA PICHER. "Poronmerkki", acrílico/ barro, 80x50x10 cm., 1990.

línea curvilínea en esa poligonalidad formada. Las distintas piezas son fundidas de bronce con un tratamiento de la superficie a base de colores, barnices, y textura del trazo pictórico velado por los distintos patinados. En algunas de las obras deja uno de los módulos sin tratar, descubriendo la naturalidad del bronce.

Leena Pilcher centra sus variaciones en la forma, en el material y en el color. Añade una tela pegada sobre el barro cocido que forma el soporte, reforzando las propias formas, que de esta manera aparecen con los colores que son pintadas. Acrílico, es el procedimiento con el que trabaja.

**4.4.2.1.2. ICONOGRAFIA.** Las obras de Catherine Lee son de gran tamaño, y su propia disposición al apoyarse sobre el suelo y el grosor de cinco centímetros que los trabajos poseen, les imprimen una peculiaridad de robustez. Los **Colores** están matizados por la texturalidad de su aplicación. Abundan las partes pintadas en negro y ciertas combinaciones de verdes y azules.

Leena Pilcher maneja **Formas** de tamaño mediano ovaladas truncando en ocasiones los vértices. El **Color** predominante es un negro acompañado de zonas blancas o amarronadas. Estos colores poseen un carácter de terrosidad en su textura, especialmente cuando son aplicados encima de tela.

#### **4.4.2.2. El espejo fotografiado de LEWIS STEIN.**

Especial carácter pictotridimensional revisten las obras de Lewis Stein. Son trabajos realizados partiendo de fotografías de catálogo de espejos que son fotografiadas de nuevo y ampliadas sobre cibachrome y montadas en maderas recortadas en la forma del propio espejo como esta obra titulada "Untitled n.2". La propia línea estilística de los espejos elegidos conforma la concepción del estilo **Embellecido** que poseen estas obras.

**4.4.2.2.1. TECNOLOGIA.** La madera de contrachapado es cortada en la forma o formas rectas que el marco del espejo, con sus circunvoluciones, posee. El granulado, resultado de la ampliación a gran tamaño, es el detalle observable en lo que sería la superficie del interior del espejo.





LEWIS STEIN. "Untitled no.2", Cibachrome sobre contrachapado, 110x46x0.4 cm., 1989.

**4.4.2.2.2. ICONOGRAFIA.** Los trabajos son concebidos en el tamaño natural del espejo fotografiado. Las **Formas** varían, según se comentó antes, pero todas permanecen en el plano alisado de la superficie.

Los **Colores** de las obras quedan reducidos a los grises, amarronados y negros intensos de la fotografía.

En el engaño visual se encuentra la base de la percepción de la obra. Estos espejos simulan ser aparentemente lo que no son y que además, por el método utilizado, enfatizan el predominio de lo que contiene al espejo o la propia forma del espejo, anulando todo virtual reflejo.

#### 4.4.3. POLIGONALIDAD GEOMETRICA EN LOS CONTORNOS.

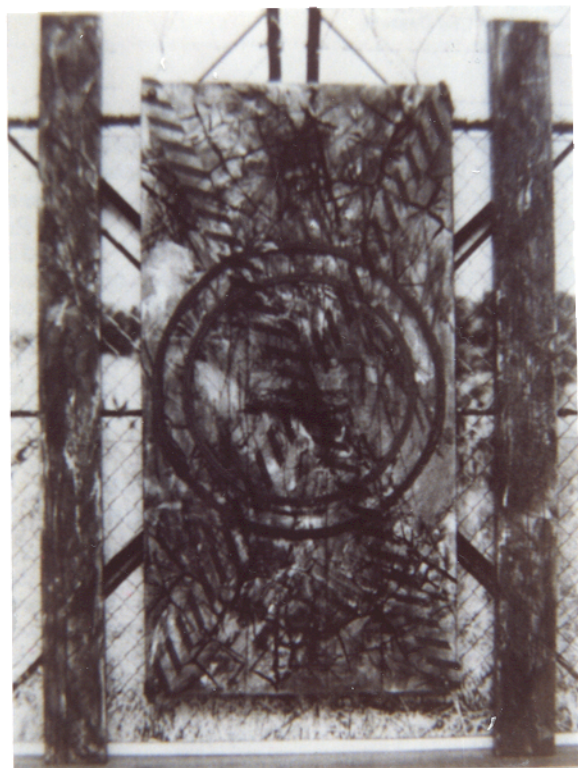
Estas obras de CONSTRUCTED PAINTING están agrupadas bajo el denominador común de una formación geométrica poligonal de bordes rectilíneos. Abundan sobre todo las construcciones rectangulares.

##### 4.4.3.1. Construcciones de PAPAGEORGE y RUSSELL MALTZ.

Las obras de Georgie Papageorge son estructuras combinadas de piezas rectangulares de madera superpuestas o dispuestas de diversos modos entre sí, incluso permaneciendo de pie apoyadas sobre pedestales. En sus trabajos, como en esta fotografía de "Barrier", se rastrea fácilmente un compromiso político y religioso transmitido dentro del estilo del **Expresionismo**.

Russell Maltz tiene en común con Papageorge la actitud constructiva en la formación de las obras como en ésta fotografiada "Cross". Todos sus trabajos, donde se aprecia la actividad de construcción, están desarrollados en una línea de estilo **Funcional** con gran fuerza minimalista.

**4.4.3.1.1. TECNOLOGIA.** Papageorge maneja en sus obras un complicado ensamblaje combinando algunas fotografías en Cibachrome, toques de pintura expresionista y objetos como enredaderas espinosas y alambre de espino. Todo ello aparece encerrado a veces por planchas de metacrilato transparente. El óleo es empleado sobre los soportes de madera con gran profusión en la pincelada.



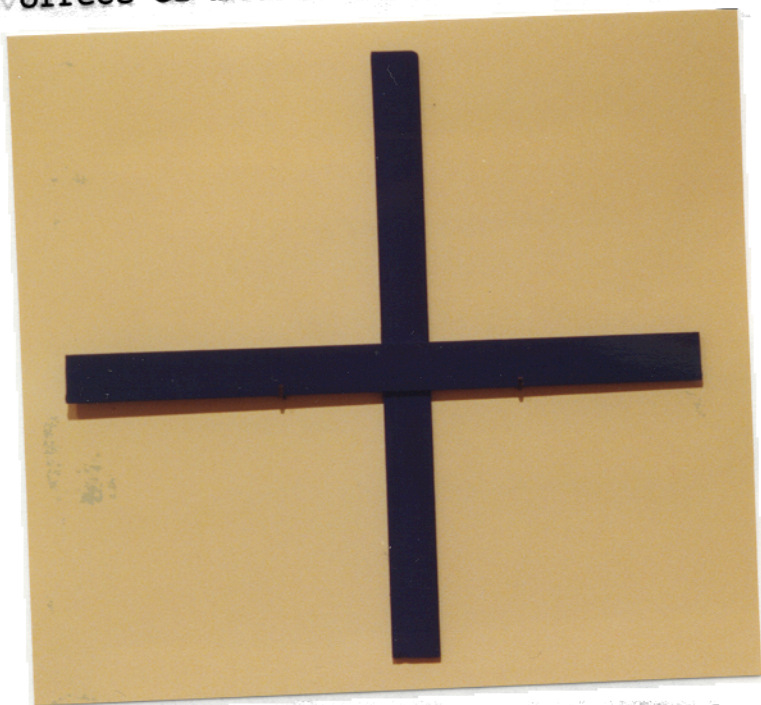
GEORGIE PAPAGEORGE. "Barrier", técnica mixta, 317x242x22 cm., 1989.

Russell Maltz utiliza un color plano extendido uniformemente por la superficie. Otras obras que lo caracterizan están compuestas de varias planchas, de madera o metal, superpuestas y también pintadas uniformemente con esmalte. El cristal y el alambre son elementos comunes en las construcciones de Maltz. *iniciando siempre una extensión uniforme y sin texturas.*

**4.4.3.1.2. ICONOGRAFIA.** En Georgie Papageorge las alusiones a los conflictos raciales del "Apartheid" en Sudáfrica, junto a sentimientos de trascendencia, envuelven la iconografía de su obra. En esta exposición de New York exponía el producto final de un ejercicio de colaboración pictórica, entre blancos y negros en Sudáfrica, sobre 10 paneles de hoja de metal ondulada. Las **Formas** de las construcciones son entrecruzamientos verticales y horizontales. La espina aparece como icono central mostrándose desde lo real a lo



fotografiado o representado pictóricamente. Los Colores vibran en diferentes tonalidades acompañados de la especial textura que ofrece el metacrilato transparente. Son trabajos



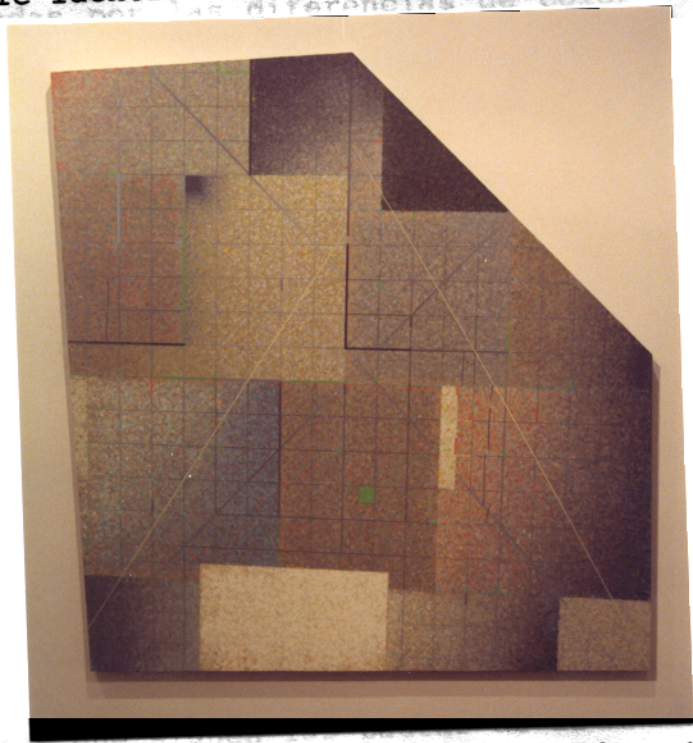
RUSSELL MALTZ. "Cross", óleo/madera, 85x85 cm., 1990.

Rusell Maltz se concentra en la Forma y en la presentación lisa y llana del material de soporte utilizado. Incorpora muy diferentes variaciones dependiendo del motivo a representar. Los Colores se ajustan a la fuerza y sentido de la obra, predominando siempre una extensión uniforme y sin texturas.

#### 4.4.3.2. WILL INSLEY y los fragmentos de una ciudad.

Se advierte en las obras de Will Insley su condición de arquitecto concibiendo los espacios desde la planifica-

ción y distribución aérea urbanística. Estas obras son fragmentos de lo que él llama ONECITY; el proyecto de una ciudad futura todavía sin un asentamiento específico. Son trabajos pintados sobre tablex, que es cortado en forma de polígono irregular. El geometrismo general imperante con las formas ortogonales le identifican dentro del estilo Funcional.



WILL INSELY. "Fragment from the walls of ONE CITY", acrílico/táblex, 193x198x5 cm., 1990.

**4.4.3.2.1. TECNOLOGIA.** Como puede verse en la obra fotografiada "Fragment, projected from the walls of ONECITY", organiza en los trabajos una forma de malla que se extiende por todo el cuadro. Sobre ella construye nuevos cuadrados y rectángulos originados desde la agrupación de varias zonas de la malla. El color es acrílico. Aplica una primera capa de color verde muy claro sobre la superficie del tablex, procediendo después a base de cintas cubrientes para reservar zonas geométricas y líneas al ir pintando. Las obras llevan un peculiar esparcido y espolvoreado color de diferentes tonos que identifica a las mismas.

**4.4.3.2.2. ICONOGRAFIA.** Estos trabajos son relativamente grandes. Los contornos poseen en ocasiones un corte en forma rectangular truncando un vértice. Estas **Formas** de contorno no corresponden con la conjugación ortogonal que tiene lugar en el interior de la obra. Las formas internas son delimitadas por las diferencias de color ajustadas a la malla subestructural. El diálogo cuadrangular de las formas y colores es roto por la diagonalidad de líneas que cruzan el formato.

Los **Colores**, ausente el negro, giran en torno a una sobreabundancia del blanco en las mezclas ofreciendo una armonía algo lechosa. Estos se hallan equilibrados en cada cuadro, no existiendo grandes destaques a no ser por los pequeños cuadrados de un verde muy amarillento o líneas de matizados colores secundarios.

Los diferentes planos de color, en combinación con la red estructural presente en todas las obras, aportan un dinamismo en la **Tensión** incrementada por la contraposición de las formas del contorno con las del interior. Un especial **Movimiento** se da por el entrecruzamiento de líneas diagonales con otras que siguen las pautas de la malla estructural.

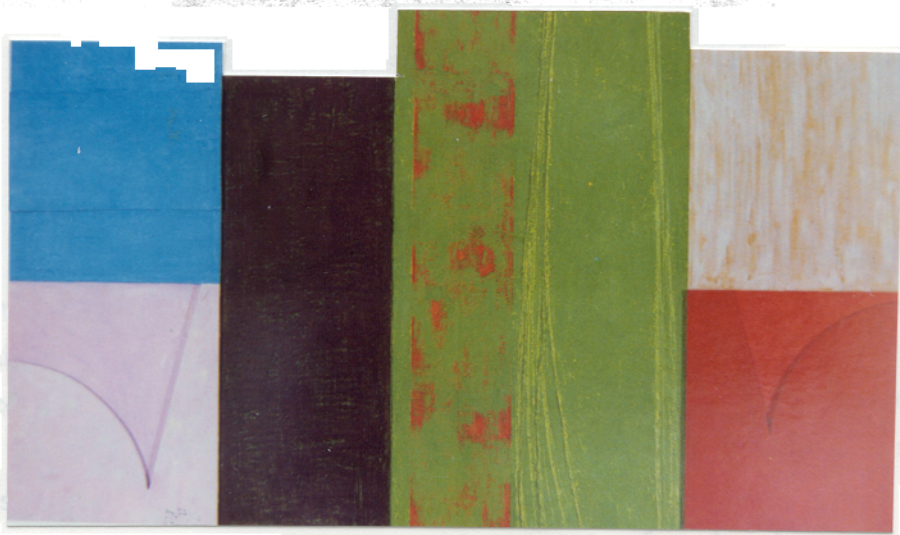
#### **4.4.4. COMBINACION DE PANELES RECTANGULARES.**

Este grupo de la CONSTRUCTED PAINTING reduce su juego pictotridimensional a la presentación de paneles de madera, resultando un contorno irregular de formas rectangulares y cuadrangulares.



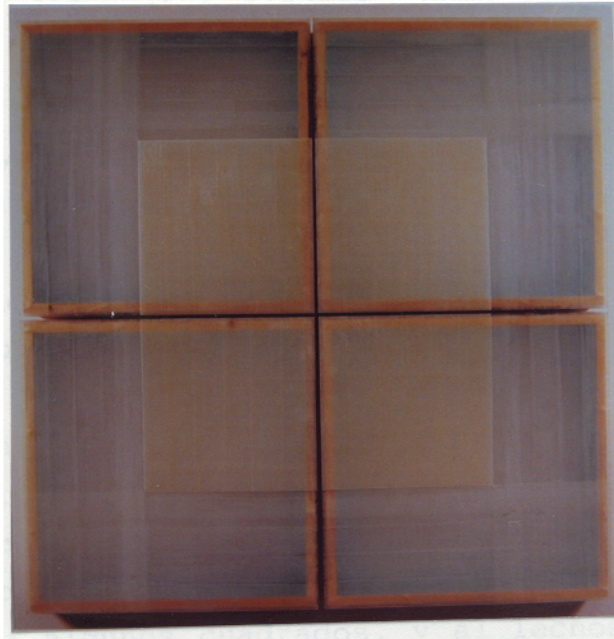
#### 4.4.4.1. La materia pictórica de COMTOIS y HUTCHISON.

Louis Comtois realiza un trabajo fuertemente matérico y colorista. Casi regular en los contornos de la estructura, el borde superior de las obras siempre aparece repleto de variaciones debidas a la altura de los módulos rectangulares que componen la obra. Por su simplicidad en la constitución de la obra y su reparto contenido del color, las obras pueden considerarse dentro de un estilo **Funcional**.



LOUIS COMTOIS. "Chromatic memory", óleo y cera/técnica mixta, 135x235 cm., 1989.

Los trabajos de Heather Hutchison tienen una distintiva presencia por su luminosidad e impacto visual, como puede comprobarse con la obra fotografiada "Untitled". Unos traslucientes paneles de plexiglás, con una blanqueada cera de abeja, aparecen montados sobre unos marcos-cajón de considerable profundidad que hacen sobresalir a la obra de la pared. Los módulos son, generalmente, montados en grupos de dos o de cuatro. Toda la fisonomía de las obras, desde su minimalismo y simplicidad constructiva, las sitúan dentro del estilo **Funcional**.



HEATHER HUTCHISON. "Untitled", cera/madera, 137x137x8 cm., 1990.

**4.4.4.1.1. TECNOLOGIA.** Las rectangulares superficies de Louis Comtois son cubiertas con tela de yute arrugado, o muselina empapada de escayola, aportando un carácter matérico-textural para recibir, después, las distintas capas de color de óleo y encáustica con las que desarrolla las variaciones cromáticas.

Heather Hutchison emplea, además de los paneles de plexiglás, paneles de tablex como contraste. Estos son utilizados en su color original o cubiertos de yeso grís. La construcción del cajón de madera, sobre el que las planchas van apoyadas, es cuidadosamente realizado terminando los bordes del mismo por aparecer debajo de las planchas transparentes, dejando intuir el vacío existente debajo de la hoja de plexiglás.

**4.4.4.1.2. ICONOGRAFIA.** Una absoluta abstracción se mantiene en la formación de las bandas de colores de Louis Comtois. Los módulos están compuestos de tres o cuatro piezas de **Formas** alargadas y rectangulares igualadas en la

base, y poseen diferentes alturas, como puede verse en la obra "Chromatic memory". Algunos de estos módulos están divididos en dos cuadrados de diferente color y textura. En algunas partes, coloca sobre los elementos rectangulares unos adicionales relieves de formas curvadas y oblicuas. El conjunto total suele alcanzar un tamaño de grandes proporciones. Los **Colores** suelen ser terrosos y azulados, intensificándose su luminosidad y pureza en tonos rojos, amarillos y rosados.

En Heather Hutchison predomina la **Forma** del cuadrado como definitoria de su sintaxis, basada en la conjugación de la misma como contenido y continente. Los **Colores** se reducen a los grises resultantes de trazos de grafito y carbón, al negro que forma algunos cuadrados, y al lechoso blanquecino de la cera de abeja que vibra en todos los paneles. El **Movimiento** y la **Tensión** de las obras se establece en un diálogo visual entre las zonas de distinto tratamiento, unificadas por las formas que contienen.

#### 4.4.4.2. Módulos y cruces en RAINER y HOLLINSHEAD.

Arnulf Rainer construye sus últimas obras en estos pictotridimensionales formatos en forma de cruz como puede verse en la obra "Cross". La fuerza que vuelca en la expresión, los chorreos de la pintura, y el fuerte color le constituyen dentro del estilo del **Expresionismo**.

Por otro lado, está Elinore Hollinshead, quien utiliza en sus obras una composición a base de múltiples módulos unidos, formando un conjunto de irregular contorno. Con una iconografía distinta a Rainer, puede clasificarse su obra al



igual que la suya, dentro del estilo del **Expresionismo** por la densidad representativa, el color y la textura empleada.

#### 4.4.4.2.1. TECNOLOGIA.

Arnulf Rainer presenta una constante composición en forma de cruz donde desarrolla una violenta aplicación del óleo, añadiendo en ocasiones un objeto real. Los rastros del trazo y de la extensión de la pintura con manos y dedos aparecen en la superficie del color, que es aplicado con pastosidad.

En Elinore Hollinshead, la técnica es sometida al propósito de conseguir una evocación del exotismo oriental y africano. El tratamiento de la realidad, a través de las figuras y los paisajes representados, sigue pautas clásicas de representación.



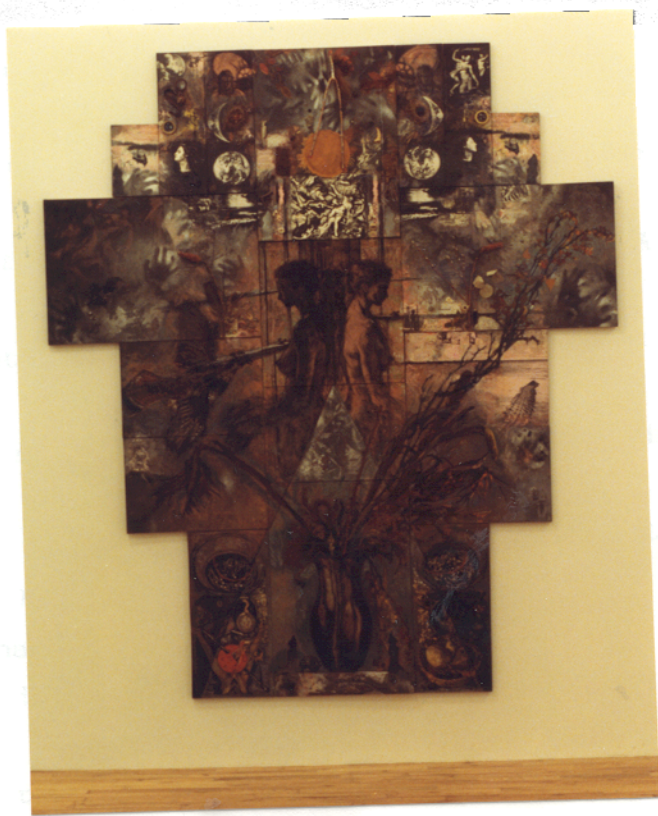
ARNULF RAINER. "Cross", óleo/madera, 167x119 cm., 1988.

#### 4.4.4.2.2. ICONOGRAFIA.

Una dominante forma de tendencia vertical domina en las estructuras de Arnulf Rainer. La propia corriente de las pinceladas sigue la misma senda vertical reforzando la composición. La intensidad de los Colores es incrementada por el fondo blanco que permanece en algunas partes tras la aplicación de las manchas de color. El negro aparece con luminosidad y energía, ayudando

do asimismo a la fuerza del resto de las tonalidades. Las formas y los colores terminan por definir las cualidades esenciales del **Movimiento y Tensión** de las obras.

Hollinshead inscribe dentro de cada módulo una narración o imagen determinada. La unión de todos los módulos compone la narración general, como puede apreciarse en la fotografía de "Strange fruit". La composición interior del dibujo se desarrolla paralela a la evolución compositiva de los módulos rectangulares. Los **Colores** están imbuídos de la atmósfera tenebrosa que las imágenes representan, abundando una armonía de color siena terroso. Las rígidas estructuras del formato se contraponen a la diversa proliferación de formas naturalistas representadas, creando una **Tensión** entre el soporte como receptáculo y el contenido figurativo. Esto hace que aparezca un ritmo, potenciado desde las formas exteriores, en las secuencias de interés visual en la representación.



ELINORE HOLLINSHEAD. "Strange fruit", técnica mixta/madera, 270x215 cm., 1989.

C I T A S   B I B L I O G R A F I C A S  
C A P I T U L O   4.

- 1   Confino, Barbara.: The spirit of the work, New York, "City Week",  
19 Septiembre 1988, Pág. 37
- 2   Leider, Philip.: Shakespearean Fish, "Art in America", Octubre 1990,  
Pág. 172
- 3   Thompson, Walter.; Sam Gilliam at Barbara Fendrick, "Art in America"  
Marzo 1990, Pág. 201
- 4   Goodman, Jonathan.: Tony Deblasi, Catálogo en L. Meisel Gallery,  
New York, Mayo 1989.
- 5   Brenson, Michel.: She belonged to sculpture and the night, "The New  
York Times", 25 de Marzo 1990, Pág. 15
- 6   Hobbs, Jack.: Art in Context, New York, Harcourt B. Jovanovich,  
1980, Pág. 273
- 7   Brenson, Michael.: Op. cit. pág. 16
- 8   Textor, Ingrid.: Catálogo de Mette Stausland 1989, New York,  
Twining Gallery.
- 9   Thompson, Walter.: Catherine Lee at Marisa del Re, "Art in America"  
Junio 1990, Pág. 177

## 5. L A E X T E N S I O N P I C T O T R I D I M E N S I O N A L

Otro más de los componentes en la clasificación del CAMPO, caracterizado por **la distribución de formas planas, regulares o irregulares, en el espacio de la pared vertical**, como se definió en el apartado 3.2.1.1.2., es la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL. Ésta, por la acción de análisis del TENOR se subdivide asimismo en tres grupos: QUADRANGULAR SHAPED PAINTING, SHAPED CANVAS PAINTING y SHAPED COLLAGE PAINTING.

### **5.1. QUADRANGULAR SHAPED PAINTING.**

Entre esas obras de EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL se destaca un grupo que **mantiene una regularidad en la composición modular del soporte; se forman en agrupaciones estructurales que utilizan como base la forma del rectángulo o del cuadrado**, como ya se expuso en el apartado 3.2.2.2.1.. Dos tendencias básicas pueden apreciarse en el conjunto de estas obras. Una, en la que las figuras y representaciones dentro de la superficie son vibrantes y variadas. Y otra en la que, al contrario, sólo existen colores planos conjugados en los distintos módulos.

#### **5.1.1. VARIACIONES DENTRO DE LA RECTANGULARIDAD.**

Este grupo abarca aquellas obras de QUADRANGULAR SHAPED PAINTING que, compuestas de varios bastidores con lienzo agrupados en estructuras cuadrangulares, llevan representados en sus superficies motivos diversos y variados.

##### **5.1.1.1. Contrapuestas abstracciones en PEIRIK y COHEN.**

David Peirik compone los formatos rectangulares y cuadrados en estructuras simétricas. La geométrica represen-



tación de líneas rectas y espacios, de nítidos límites, le identifican dentro del estilo **Funcional**.



5. DAVID PEIRICK. "Untitled", acrílico/lienzo, 1968.

Al contrario que David Peirick, la representación de Arthur Cohen es de fundidos movimientos curvilíneos y las agrupaciones de los, a veces, muy dispares módulos rectangulares son de asimétricas formas. Todo ello le confiere las características dentro del estilo **Expresionismo**.

rojos y amarillos. El ritmo se impone por la dinámica iconográfica representada en unos formatos de equidistancia.

**5.1.1.1.1. TECNOLOGIA.** La agrupación de los lienzos no tiene más secreto que la sujección de los distintos bastidores entre sí con una estructura atornillada. En los dos artistas, la incluida representación, como puede verse en la fotografía de la obra de David Peirick y en la obra "Falconieri" de Arthur Cohen, es utilizada como si la superficie del soporte se tratara de una sola unidad, sin resaltar la separación de los módulos que realmente componen la obra. Los materiales que emplean para el color son diferentes; Peirick utiliza el acrílico y Cohen el óleo.



ARTHUR COHEN. "Falconieri", óleo/lienzo, 224x264 cm., 1988.

5.1.1.1.2. **ICONOGRAFIA.** Zigzagueantes líneas son las que se imponen en la iconografía de David Peirik. Éstas parecen flotar sobre rectangulares planos que se distancian en un efecto de profundidad. Las **Formas** y las anchas líneas quebradas son pintadas absolutamente planas y uniformes de Color. Los colores tienen una limitada variedad de grises avioletados y negros sobre los que hace destacar blancos, rojos y amarillos. El **Ritmo** se imprime por la dinámica iconografía representada en unos formatos de equilibrada constitución.

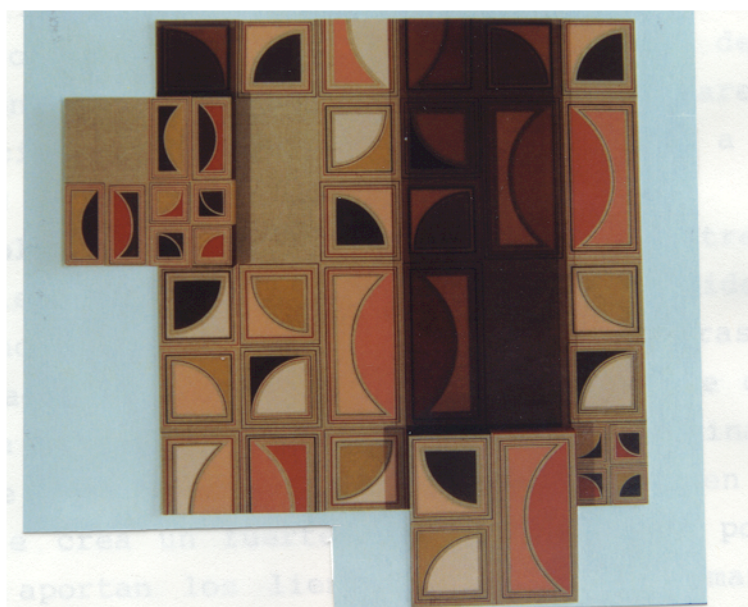
Las configuraciones estructurales de las obras de Arthur Cohen son de tensa distribución formal. Con las **Formas** que luego realiza pictóricamente, todavía imprime mayor potencia a dicha estructura. Derrama el gesto curvilíneo abarcando desde un extremo a otro la composición. Evoca los interiores de la arquitectura barroca con los alargados trazos que, en su entrecruzamiento, constituyen una impresión de zonas cóncavas. La estructuración remite a la parcial visión de las grandes construcciones barrocas que él



admira. Todo aparece transformado por la conjugación de lo rectilíneo estructural de los lienzos con las curvas de la imagen representada. Los Colores, en una atmósfera de azulados, verdosos y amarronados, son aplicados con textura y calidades en donde el entremezclado es parte fundamental de la fuerza expresiva utilizada. Las obras son realizadas sobre lino a base de un envascaramiento plástico repitiendo una estructura de círculos concéntricos que se ven los inscriptos en cuadrados. Los lienzos principales se suspenden con unas respectivas tiras concavas. Una vez puestas con

#### 5.1.1.2. Bastidores superpuestos de MARGARET POMFRET.

Pequeños bastidores con lienzo son dispuestos sobre alargadas piezas de plexiglás transparente que a su vez están sobre el lienzo de mayor tamaño. Estas obras pictotridimensionales de Margaret Pomfret, como puede apreciarse en "Echoes I", poseen unas características peculiares muy individualizadoras con su distribución de pequeños lienzos adosados, sobresaliendo cerca de los contornos configurando



MARGARET POMFRET. "Echoes I", acrílico y plexiglás/lino, 105x105x10 cm., 1989.

estructuras de formas cuadrangulares. Por las formas representadas, la simetría, y los colores planos empleados pueden considerarse estas obras dentro del estilo **Funcional**.

**5.1.1.2.1. TECNOLOGIA.** Las obras son realizadas sobre lino a base de un enmascaramiento plástico repitiendo una estructura de círculos y semicírculos que se hallan inscritos en cuadrados y rectángulos lineales, correspondiéndose con unas respectivas formas cóncavas. Una vez pintados con acrílico, añade una estructura alargada de plexiglás que sujeta a los bordes del lienzo principal. Sobre dicha estructura plástica, que permanece unos centímetros por encima de la superficie del lienzo, sitúa el pequeño lienzo atornillado en el bastidor, saliéndose de la forma del contorno del lienzo mayor. El ancho de la pieza de plexiglás es del mismo ancho que el cuadro colocado encima de ellas.

**5.1.1.2.2. ICONOGRAFIA.** Ya se han expuesto las directrices fundamentales que rigen las **Formas** en las obras de Margaret Pomfret. Hay que añadir que, la conjugación de varios lienzos en la superficie base de la obra, desplazados entre sí, con los lienzos de menor tamaño que aparecen sobre esa superficie, aporta un gran dinamismo formal a la PICTOTRIDIMENSION de Pomfret.

El **Color** es empleado en una estricta y estrecha armonía no habiendo lugar para la más mínima estridencia. Tan sólo un tono oscuro refuerza los escasos contrastes de la gama utilizada. El plexiglás transparente es de color amarronado y la tela de lino conserva su color original.

Sobre las rítmicas simetrías imperantes en la representación se crea un fuerte **Movimiento** visual por el contraste que aportan los lienzos elevados, que mantienen el mismo lenguaje gráfico.

### 5.1.2. COLORES PLANOS EN LA RECTANGULARIDAD.

Otro de las clasificaciones en que se dividían las obras de la QUADRANGULAR SHAPED PAINTING es aquella que agrupa las obras realizadas en colores planos, individualizados generalmente para cada módulo empleado en la composición.

#### 5.1.2.1. Esencia y simplificación en MARY HEILMANN.

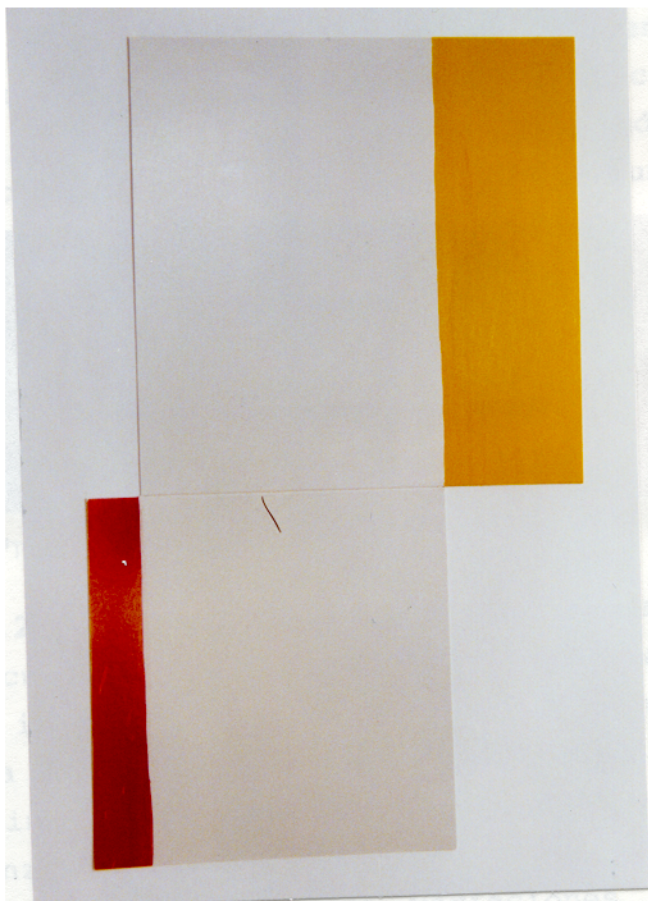
Mary Heilmann desarrolla un trabajo donde trata de reconciliar la geometría con el gesto. Deja lugar al accidente en la acción de la pincelada, uniendo lo intencional con lo espontáneo. El desplazamiento de los lienzos que componen la obra, generalmente dos, es muy simplificado, originando una PICTOTRIDIMENSION muy austera y sintetizada. Todas estas actitudes le incorporan plenamente dentro de la tendencia estilística **Funcional**.

**5.1.2.1.1. TECNOLOGIA.** Los colores son extendidos con soltura, dejándose advertir el proceso de la realización de la obra a través del trazo y la desinhibición expresiva. El óleo es el material empleado, dejando en muchas zonas del lienzo el color blanco de la imprimación del mismo.

**5.1.2.1.2. ICONOGRAFIA.** Mary Heilmann realiza una combinación de las **Formas** rectangulares representadas con los límites de los contornos originados en el desplazamiento



de los lienzos; es decir, las franjas rellenas de color remiten a las formas que pueden formarse partiendo de los contornos de los bastidores. El vocabulario esencial de formas se reduce a manchas rectangulares y líneas rectas.



MARY HEILMANN. "Sant'Ana", óleo/lienzo, 137x81 cm., 1986.

El **Color** es un elemento protagonista en la definición de la obra. La luz despedida por áreas blancas sin pintar del lienzo es potenciada por los luminosos colores primarios que emplea en las zonas impregnadas de materia.

La **Tensión** en estas obras se halla provocada principalmente por el color, especialmente por su combinación con las formas, creando **Ritmos** que unifican la estructura de la obra.

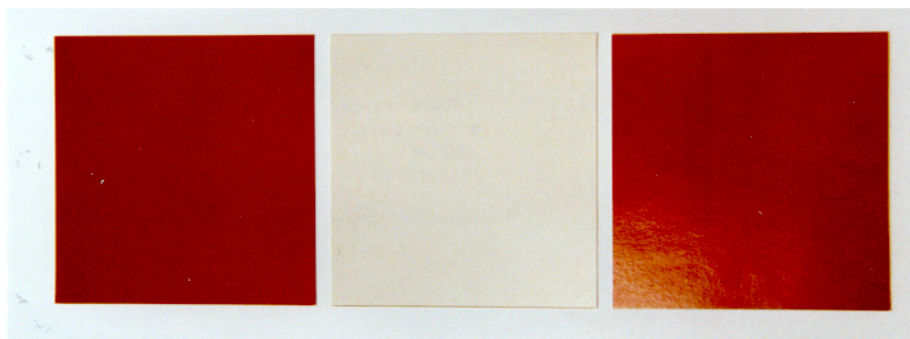
#### 5.1.2.2. Las estructuras de color en POLDAAS y SAXON.

completamente uniforme sin rastro de textura. La disposición de los distintos lienzos maximiza la importancia de la forma y simplifica la estructura de la obra. Las construcciones de módulos de lienzo se reducen con Jaan Poldaa y Erik Saxon a la mínima condición. El color vibra por sí en el propio territorio de lienzo, interaccionándose cada uno, como forma unida a un color, con el resto de los colores y sus formas correspondientes. Esta absoluta esencialidad les sitúa en el estilo **Funcional**.



**JAAN POLDAAS.** "Think as we think", óleo/lienzo, lino y "dacron", 80x60 cm., 1989.

**5.1.2.2.1. TECNOLOGIA.** Las obras de Jaan Poldaa se componen de cuatro lienzos de diferentes formatos colocados lado a lado igualando el límite superior, como puede apreciarse en la obra "Think as we think". Cada uno de estos lienzos es pintado por separado en un uniforme y simple color. Los lienzos aportan una peculiar cualidad al ser de una clase de tela distinta; logra variaciones en la textura final, según la absorción que cada una de ellas presenta.



**ERIK SAXON.** "Untitled", acrílico/lienzo, 60x185 cm., 1989.

En Erik Saxon, la aplicación de la pintura de óleo es completamente uniforme sin rastro de textura. La disposición de los distintos lienzos enfatiza la importancia otorgada a la forma y simetría del conjunto, como en esta obra fotografiada, donde un lienzo absolutamente blanco permanece entre dos, de fuerte color rojo, del mismo tamaño.

**5.1.2.2.2. ICONOGRAFIA.** Formas y colores en estos dos artistas son reducidos a lo esencial, poseyendo las obras una rotunda presencia. Los colores son de fuerte luminosidad y de gran intensidad.

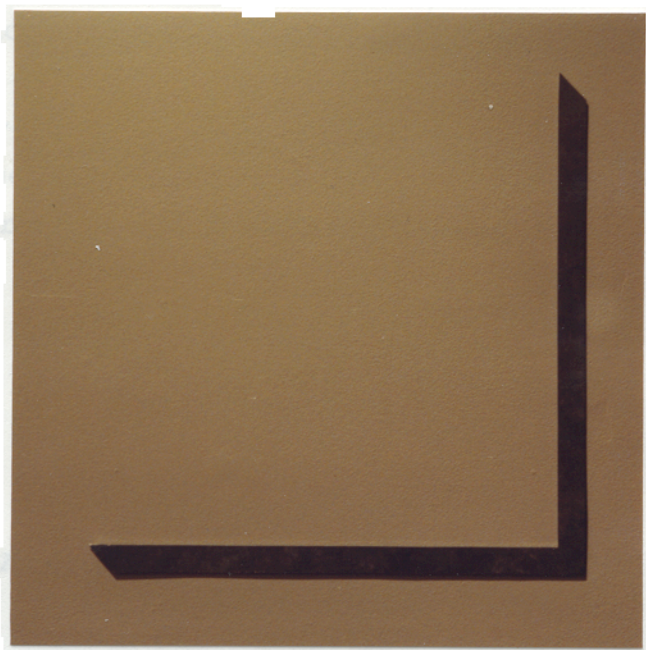
#### **5.1.2.3. Configurantes sombras de FRANCOIS MORELLET.**

François Morellet ha llegado a sintetizar hasta el máximo la obra pictotridimensional. Sus obras de lienzos, inmaculadamente blancos y superpuestos en grupos de dos sobre una blanca pared, donde el verdadero protagonismo de la obra era asumido por las sombras propias y arrojadas ha sido reducido a los mínimos elementos, representando tan sólo la sombra, que remite automáticamente a la ilusión de la forma del lienzo que proyectaría dicha sombra. Efecto que se puede comprobar en la fotografía de una de sus obras. Absoluta actitud mínima que, por su simplicidad, entra de lleno en el estilo **Funcional**.

**5.1.2.3.1. TECNOLOGIA E ICONOGRAFIA.** Las obras tan sólo consisten en dos bandas de metal perpendiculares y adosadas al muro, asumiendo la forma de la sombra propia de un lienzo con un bastidor de cierto grosor. El color oscuro del



metal es conservado sin ninguna otra intervención. En estos trabajos, donde no existe mucha variación de posibilidades, se concentra uno de los aspectos y peculiaridades de la PICTOTRIDIMENSION: el desplazamiento escultórico. François Morellet lo lleva al máximo al concebir plenamente lo que es el relieve pictotridimensional de un lienzo, considerado como objeto.



FRANCOIS MORELLET. "Untitled", acero, 100x100 cm., 1989.

## **5.2. SHAPED CANVAS PAINTING.**

Dentro de la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL se encuentran estas obras consideradas como SHAPED CANVAS PAINTING. Ya se definían en el apartado 3.2.2.2.2. como esa PICTOTRIDIMENSION **realizada sobre lienzo montado en bastidor cuya estructura es de múltiples formas combinadas de rectas y curvas.** Se advierten dos tendencias generales dentro del SHAPED CANVAS PAINTING en el tratamiento de las formas estructurales y las figuras representadas: una, de rotunda simplicidad geométrica, y otra de un juego dinámico entre las formas curvas y la representación.

### **5.2.1. ROTUNDA GEOMETRIA EN FORMAS Y FIGURAS.**

Se engloban en este grupo las obras que contienen formas de contorno geométricas, mayormente, rectilíneas y una actitud de simplificación en la representación.

#### **5.2.1.1. Planos combinados en MANGOLD y KAVLESKI.**

Robert Mangold es un artista conocido dentro de la escuela minimalista. Sus obras remueven la tradicional geo-



metría, distorsionando las simplificadas figuras. Compone sus obras de dos cuadriláteros, emparejados como puede observarse en la fotografía de "Green titled ellipse/ Gray frame". Estas figuras de cuatro lados llevan, una de ellas inscrita una línea elíptica u oval, y la otra una abertura interior en forma de cuadrilátero por donde puede verse el muro donde la obra es colgada. Las PICTOTRIDIMENSIONES de Robert Mangold son una contenida orquestación de formas, dialogando con el color y la calidad textural del brochazo.

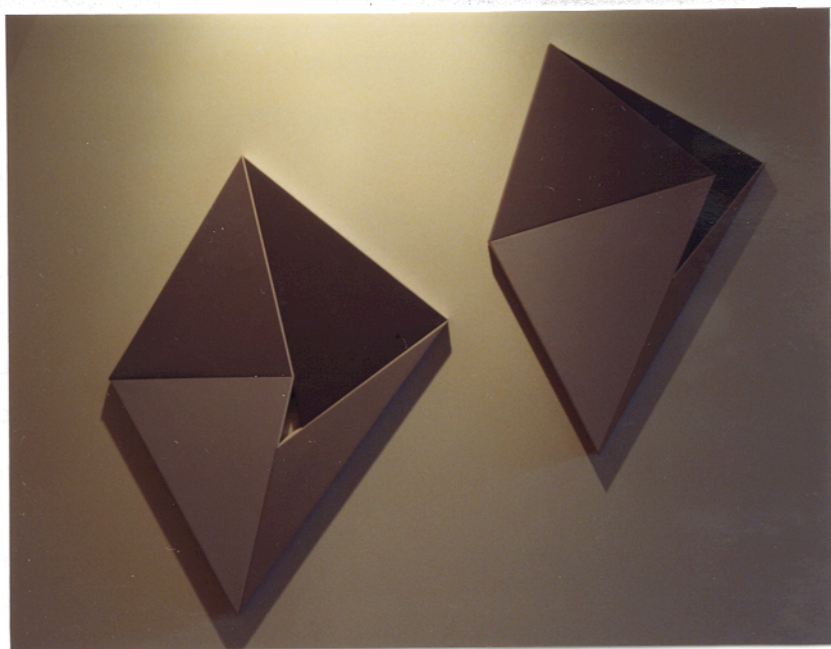
Charleen Kavleski, en la realización de sus obras, parte de la creación en papel de unas tridimensionales estructuras con planos de triángulos isósceles -algo así como unas pajaritas de papel abstractas-. Después, proyecta ortogonalmente cada una de las vistas sobre la superficie bidimensional, transformando los planos iluminados del objeto en planos de diferente luminosidad de color. Las obras son presentadas en una conjugación rítmica de las diferentes vistas, interpretadas como un conjunto de módulos aislados pero unificados en su colocación secuencial en la pared.



ROBERT MANGOLD. "Green titled ellipse/Gray frame", acrí. y lápiz/lienzo, 252x417 cm., 1989

**5.2.1.1.1. TECNOLOGIA.** Robert Mangold construye los bastidores en las formas decididas, que después contendrán al lienzo. Utiliza el acrílico como material de color. En las últimas obras, Robert Mangold ha incrementado el protagonismo de la pincelada, el trazo y la textura del color utilizado. Para la incorporación de líneas rectas y curvas emplea lápiz de grafito.

Charleen Kavleski también crea sus estructuras en bastidor utilizando la tela como soporte. La aplicación del color de acrílico es diferente a la de Mangold desde que Kavleski mantiene una plana uniformidad en la superficie del color, extendiendo la pintura con aerógrafo.



**CHARLEEN KAVLESKI.** "Untitled", acrílico/lienzo, módulos 80x50 cm., 1989.

**5.2.1.1.2. ICONOGRAFIA.** Las obras de Robert Mangold son de gran tamaño, con lo que las **Formas** se imponen y captan la visión del espectador. La introducción del vacío en uno de los cuadriláteros irregulares potencia la fuerte esencia de objeto que los trabajos poseen. La forma de este vacío es lograda en el encuentro de las líneas proyectadas desde cada uno de los vértices hacia el lado opuesto. Las

formas circulares inscritas en el cuadrilátero lateral adquieren diversas configuraciones pero, manteniendo siempre una simetría y permaneciendo en contacto con cada uno de los lados del cuadrilátero. Los **Colores**, que suponen una clave en la percepción de la obra, casi nunca son de gran saturación; al contrario, poseen un cierto carácter indefinido. El **Movimiento** se halla en la contraposición de las formas inscritas, y en su distinta cualidad como forma vacía y llena, en la pareja de cuadriláteros. Aun más, la distinta aplicación del color y el mismo color aportan una **Tensión** que dinamiza la obra.

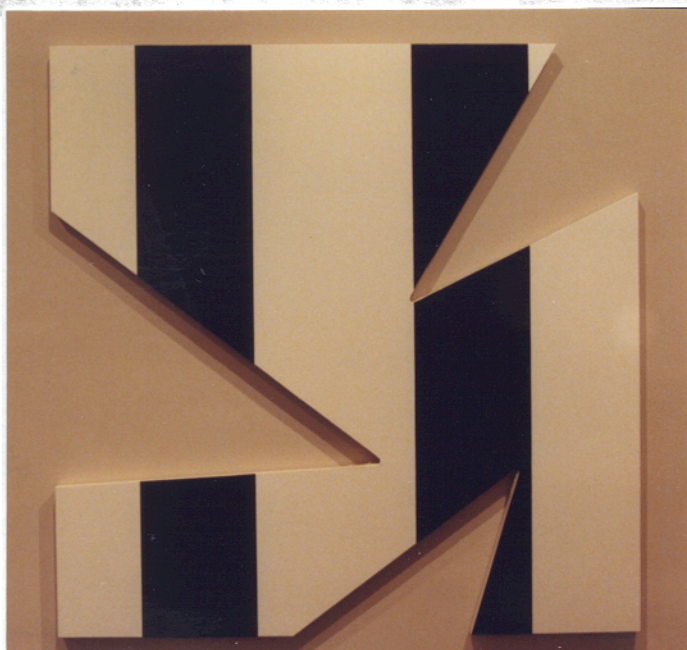
En Charleen Kavleski la base de su investigación plástica configura la realidad formal de sus obras. Formas triangulares son el resultado general de la proyección de los escorzos de las figuras tridimensionales. Los vacíos son igualmente plasmados en sus obras, apareciendo normalmente como forma poligonal irregular en el interior de cada una de las vistas, que interpretan distintas posiciones del objeto. El **Color** es siempre reducido a la gama de distinta luminosidad de uno solo, que remite a las variaciones de luz y sombra, aportando un efecto de volumen. Los diferentes planos triangulares son separados por una línea de color blanco. La **Tensión** y **Movimiento** se encuentra en el conjunto total de las obras dispuestas sobre la pared con la actividad dinámico-progresiva en el desarrollo de las variadas vistas.

#### 5.2.1.2. Planos e incisiones de OMLOR y D'ESTE.

En estos dos artistas se encuentra la tendencia de crear incisiones, de un modo u otro, en la posible origina-

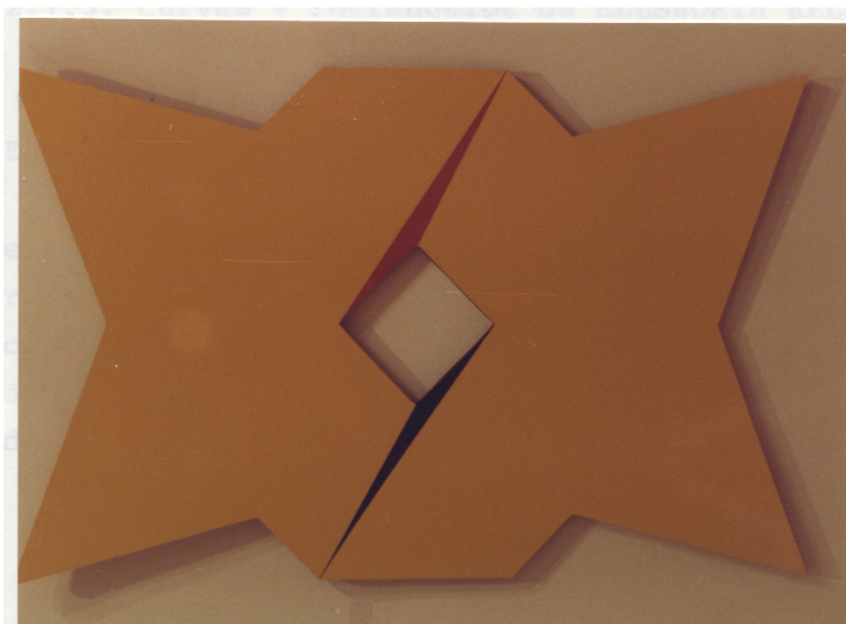


ria estructura cuadrangular-pictórica. Ambos tienen, igualmente, una figuración simplificada al máximo. Sus estructuras y formas los incluyen a ambos en el estilo **Funcional**.



PETE OMLOR. "Untitled", acrílico/lienzo, 180x180 cm., 1989.

5.2.1.2.1. **TECNOLOGIA.** Pete Omlor realiza una peculiar estructura irregular partiendo de un regular cuadrado o rectángulo. Incisiones profundas en forma de triángulo, como la que puede apreciarse en la fotografía de la obra "Untitled", son construídas en forma líneal de bastidor de madera que luego soportará la tela de lienzo. Acrílico negro será el único color aportado sobre el blanco lienzo. Josiane d'Este incide en la estructura convencional de otro modo, realizando formas simétricas de rotunda presencia como ésta "Untitled" fotografiada. En los planos de colores lisos utiliza el acrílico, pero tiene otras obras donde emplea el esmalte y la encáustica.



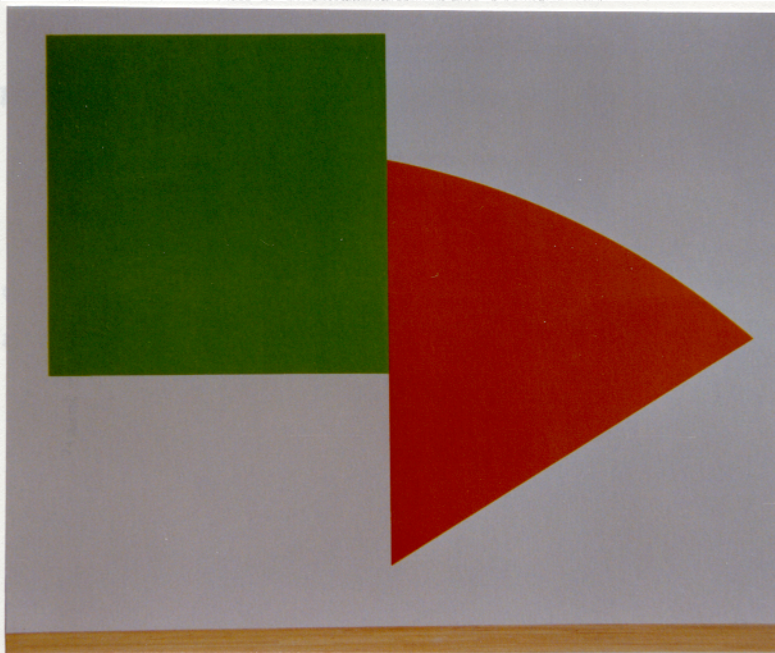
JOSIANE D'ESTE. "Untitled", acrílico/lienzo, 105x60 cm., 1989.

**5.2.1.2.2. ICONOGRAFIA.** En Pete Omlor, estas triangulares incisiones en el convencional formato son combinadas con las bandas paralelas de color negro, que potencian la impresión de corte en la estructura cuadrangular al aparecer interrumpida su continuidad en algunos tramos por dichas incisiones. Todas las obras mantienen similar actitud variando la cantidad de uno a tres los aparentes cortes, y de una a dos las bandas negras pintadas que, por el efecto visual, vitalizan el blanco del fondo haciendo que tome parte activa, igualmente, como alternada estructura paralela. En Josiane d'Este el color es un elemento importante en la definición expresiva de la obra. Las **Formas** concebidas exteriormente son animadas por la vibración de algunos elementos longitudinales de color. Estas formas geométricas puras son reforzadas por un color intenso y luminoso.



### 5.2.1.3. Curvas y rectángulos de ELLSWORTH KELLY.

Ellsworth Kelly lleva trabajando varias décadas en grandes lienzos con formas y colores sintetizados o estructuras de lienzo que respondían a la forma representada en su interior. En su última serie, de la cual "Green panel with orange curve" es un ejemplo, explora las relaciones formales y coloristas en lienzos emparejados de gran tamaño con formas cuadrangulares, semicírculos y ángulos.



ELLSWORTH KELLY. "Green panel with orange curve", óleo/lienzo, 247x327 cm., 1989.

**5.2.1.3.1. TECNOLOGIA e ICONOGRAFIA.** En Ellsworth Kelly, la tecnología constructiva parece unirse a la propia iconografía. Como en todos los componentes del SHAPED CANVAS PAINTING, sus obras son realizadas construyendo el bastidor en la forma elegida y extendiendo en él la tela de lienzo, adecuadamente tensada en las zonas curvas. Utiliza color de óleo aplicado con aerógrafo, no dejando rastro alguno de toques en la enorme superficie coloreada. Las formas empleadas son cuadrados y rectángulos que siempre aparecen situados al

lado de otra forma circular. Estas dos formas son dispuestas lateralmente juntas y desplazadas una respecto a la otra componiendo un conjunto contrapuesto. Hasta en el color, que siempre es presentado en pares opuestos por su matiz concreto o por su luminosidad, se mantiene la contraposición.

#### **5.2.2. CURVAS Y DINAMISMO EN FORMAS Y FIGURAS.**

En estas obras de SHAPED CANVAS PAINTING predominarán las estructuras curvas y una representación más enrevesada y complicada que en las del grupo anterior.

##### **5.2.2.1. Orgánicas formas de ELIZABETH MURRAY.**

Elizabeth Murray es una de las artistas más conocidas trabajando la PICTOTRIDIMENSION del SHAPED CANVAS PAINTING. Sus estructuras pictóricas se componen de varios lienzos colocados próximos por su borde exterior y a veces superpuestos. La representación es de tendencia abstracta, pero con fuertes connotaciones de las formas biomórficas de Jean Arp envueltas en el grafismo figurativo del Comic.

En un artículo de la revista "Art in America", Robert Storr anotaba la femenina perspectiva de la pintura de Elizabeth Murray que no hace "trabajo de mujer", ni arte feminista. Son las situaciones presentadas y las emociones las

que evidencian este carácter. "A pesar de sus muchos imitadores de ambos sexos, no hay ciertamente artista masculino que haya hecho pinturas con similar sustancia o igual resonancia que las suyas".<sup>1</sup>



ELIZABETH MURRAY. "Untitled", óleo/lienzo, 350x250 cm., 1989.

Todo ello sirve como introducción a la peculiaridad del lenguaje utilizado por Elizabeth Murray. Desde sus tempranas obras pictóricas en el convencional soporte de dos dimensiones ha pasado, de construir geométricas formas de estructura rectilínea en lienzo, a las curvadas y amplias formas que le caracterizan como puede advertirse en esta fotografía de la obra "Untitled". Algunas de las últimas obras pictotridimensionales de Elizabeth Murray contienen elementos volumétricos reales que funden la imagen visual de lo pintado con lo real. Todas las formas y su tendencia a la



suavización con las curvas y formación de estructuras curvilíneas con una contención del color le identifican dentro del estilo **Embellorado**.

En sus trabajos crea formas peculiares que antagonizan una con otra, formas exteriores orgánicamente relacionadas con la imagen. **5.2.2.1.1. TECNOLOGIA.** La construcción de los bastidores a mano, y apropiados para cada obra sigue las pautas de todos los que trabajan en el SHAPED CANVAS PAINTING, pero esta vez con la peculiaridad que las formas no son simplificada y, además incorporan en ocasiones, elementos volumétricos. La superficie es montada a base de capas de textural y denso óleo, el cual nunca es uniforme. Los brochazos varían de acuerdo al tamaño del área y permanecen visibles según el modo que cada color seca. A menudo, áreas que parecen monocromas se ven animadas por agitadas manchas mates y brillantes.



ELIZABETH MURRAY. "Tomorrow", óleo/lienzo, 420x300 cm., 1988.

**5.2.2.1.2. ICONOGRAFIA.** En los trabajos de Elizabeth Murray tiene lugar una coreografía de pintura, madera, lien-

zo y espacio vacío, en donde todo aparece dirigido armónicamente por las intenciones exploratorias de la realidad y de las emociones de la artista misma. En sus trabajos sitúa juntas peculiares formas que antagonizan una con otra. Las formas exteriores están fuertemente relacionadas con las imágenes interiores formadas por el juego pictórico de color. Estas imágenes suelen ser reconocibles levemente y sirven como puerta de entrada a su obra; el desarrollo que de los objetos y figuras realiza a través de su lenguaje pictotridimensional, envuelve el verdadero discurso plástico. En su iconografía abunda la temática de bebés, embriones y semillas; formas originadas desde una persistencia freudiana de la experiencia del nacimiento, pero sin afán retórico, concentrándose en el propio lenguaje artístico utilizado.

El **Color** se caracteriza por sus tonalidades oscuras, abundando las obras donde los colores amarronados y verdes y azulados sirven de apoyo a algún color de gran luminosidad.

El **Movimiento** es una pieza central en la estética de Elizabeth Murray. Sus lienzos repletos de entrantes y salientes en sus formas, y reunidos en diversos grupos reflejan una actividad interna dinámica en ritmos elípticos de envoltura espacial en su conjugación con la imagen representada.

#### 5.2.2.2. Forma y Textura de JONAS GERARD.

El SHAPED CANVAS PAINTING de Jonas Gerard se caracteriza por la combinación de varias formas geométricas irregulares realizadas en estructuras de lienzo, combinadas con



algunos elementos de madera. Jonas Gerard pone un especial énfasis en las texturas y calidades de las superficies. Puede considerarse el estilo de sus obras como **Expresionismo** por el contraste de colorido y la complicación en la concepción de la forma de las obras y su conjugación.



JONAS GERARD. "Bermuda", técnica mixta/lienzo, 150x182x19 cm., 1989.

**5.2.2.2.1. TECNOLOGIA.** En las estructuras de Jonas Gerard algunas de las formas aparecen superpuestas y unidas formando una pequeña elevación en relieve junto a espacios abiertos que se originan en la combinación de las estructuras. Los materiales utilizados son variados, incorporando algo de collage a las superficies pintadas con óleo sobre superficies preparadas anteriormente con cierta textura de relieve en yeso.

**5.2.2.2.2. ICONOGRAFIA.** En las Formas de Jonas Gerard lo geométrico se une a lo gestural. Las estructuras del soporte se extienden desde su forma a través de la representación de los espacios internos. Zonas confinadas y delimi-

tadas se interrelacionan entre sí en dinámicas interpenetraciones.

Los **Colores** se extienden en la entera gama del espectro y son animados por las huellas de los brochazos y la aplicación rápida y espontánea de la materia plástica.

Todas las obras están repletas de **Tensión**, bien por la combinación de las formas del soporte con las formas representadas, o por la textura de los colores y los grafismos que vibran en la superficie, que refuerzan las estructuras formales del soporte.

### 5.3. SHAPED COLLAGE PAINTING.

El SHAPED COLLAGE PAINTING era descrito en el apartado 3.2.2.2.3. como **esa PICTOTRIDIMENSION formada desde la técnica del collage, cuando la atención era dirigida sustancialmente a la forma del contorno, afirmándose en su planitud pero dominando, con esa desplegada formación, el alrededor espacial.**

### 5.3.1. ABSTRACCION INFORMALISTA EN EL SHAPED COLLAGE.

Quedan agrupados aquí aquellos artistas del SHAPED COLLAGE PAINTING que realizan una obra en donde la forma del contorno es potenciada por la abstracción interna que se pliega a la estructura del soporte, concentrándose en la creación matérica de la superficie.

#### 5.3.1.1. Superpuestos lienzos de ABRAHAM LUBELSKI.

En la movilización del formato del collage, Abraham Lubelski introduce el carácter de PICTOTRIDIMENSION en su obra pictórica. Los trabajos son compuestos de varios lienzos superpuestos y desplazados entre sí, como en ésta "Untitled" fotografiada. Un vibrante mundo de color y materia aparece extendido en la superficie del lienzo con decisión, energía y espontaneidad. El resultado puede considerarse dentro del estilo del **Expresionismo**.

**5.3.1.1.1. TECNOLOGIA.** Fabrica sus obras uniendo unas telas sobre otras sin ajustarse a un contorno regular. Las telas, que carecen de bastidor, son embadurnadas en un ejercicio de descubrimiento vitalista de la materia. Pigmentos, alquil y ocasionales materiales son entremezclados vigorosamente logrando una densa superficie repleta de múltiples formas y manchas de variadas texturas. Añade trazos gráficos que se combinan con los colores. La pintura de acrílico que utiliza es aplicada y extendida con brochas, dedos y trapos, rehuyendo la huella pictórica del pincel.





ABRAHAM LUBELSKI. "Untitled", collage/lienzo, 56x71 cm., 1989.

5.3.1.1.2. **ICONOGRAFIA.** Los límites de la conjugación de las **Formas**, en la composición de las telas, aporta una geometrización en la percepción de la imagen, que se combina con los briosos gestos texturales. Círculos trazados sobre la pintura húmeda, con dedos, son de los pocos símbolos representados.

El contraste de los círculos dibujados con los **Colores** de la superficie es a veces muy destacado, pero por lo general hay una tendencia a establecer un diálogo equilibrado en su interrelación. Los colores son distribuidos separadamente, en algunas de las obras, aprovechando las superficies marcadas por las distintas telas. La luminosidad del color empleado difiere en cada obra. En unas obras, los colores predominantes son grises y oscuros, mientras en otras son mayormente armonías de colores brillantes. No obstante, el color negro aparece casi siempre como una aureola nubosa subyacente en casi todas las zonas.

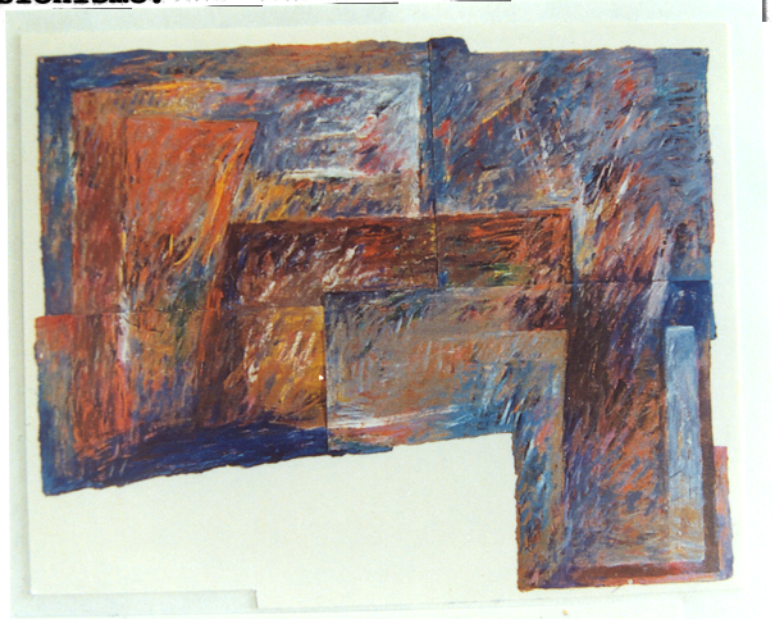
La **Tensión** y El **Movimiento** quedan logrados desde la acumulación matérica empleada, que atrae la atención ha-

cia la riqueza de formas y manchas producidas, y las estructuras formales del soporte.

Avri Ohana emplea el acrílico como materia de color, extendiéndola en trazos de densa pincelada.

#### 5.3.1.2.2. TOSCAS SUPERFICIES DE PAPEL DE AVRI OHANA.

Avri Ohana presenta ciertas similitudes con Abraham Lubelski. Sus obras son igualmente realizadas de collage, pero son construídas a base de papel. Los bordes de las obras son presentados con los cortes toscos y las barbas del papel deshilachadas, como puede apreciarse en la fotografía de la obra "Untitled". Avri Ohana potencia el trazado y la huella del pincel en su obra en contraste con la obra de Lubelski. Pero como él, participa igualmente del estilo del **Expresionismo**.



AVRI OHANA. "Untitled", acrílico/papel, 64x50 cm., 1990.

5.3.1.2.1. TECNOLOGIA. Las distintas piezas de papel unen, solapándose una a otra, determinando un contorno de



forma irregular. Algunas zonas de los contornos aparecen cortadas curvilíneamente dejando visto un borde muy desigual. Avri Ohana emplea el acrílico como materia de color, extendiéndola en trazos de densa pincelada.

**5.3.1.2.2. ICONOGRAFIA.** Avri Ohana basa la imagen de la obra en el color apoyado en la **Forma**. Las formas rectangulares de las piezas de papel son extendidas al interior de la obra, donde se crea un juego en la combinación de imágenes de rectángulos representados sobre el papel, mezclándose con los cortes compositivos originados por la superposición solapada de las piezas de papel que componen el soporte.

El **Color** es de vibrante luminosidad. Las distintas gamas se presentan, reforzándose una a otra, en los toques superpuestos y variados de colores complementarios. Los colores poseen una fuerte intensidad en casi todas las obras.

La vibrante expresión de las pinceladas cortas y numerosas proporciona los valores de **Movimiento**, unido a la fluctuación de oscuros y claros en la superficie de la obra, que se basan en los ritmos originados por la presentación del color distribuido por amplias zonas. Una cierta **Tensión** formal es aportada por la conjugación de las formas rectangulares reales del papel solapado y las formas dibujadas en el interior.

### 5.3.2. FIGURACION ESTRUCTURADA EN COLLAGE.

Este grupo de SHAPED COLLAGE PAINTING reúne aquellas obras pictotridimensionales en las que el soporte está formado por la combinación de distintas piezas componiendo un contorno irregular, pero con el denominador común de contener cierta figuración, o elementos reconocibles, en su superficie pintada.

#### 5.3.2.1. Las revueltas piezas de GLADYS TRIANA.

Gladys Triana utiliza en sus obras los fragmentos de unas obras anteriormente realizadas. Suele combinar un trabajo de dibujo con otro de color. El enmarcado de las obras es concebido de una manera especial, que ya fue estudiada en el apartado 1.3.3.3.2. cuando se trataban las distintas maneras en las que el marco es introducido en la obra pictotridimensional, participando de su realidad expresiva. Debido al lenguaje utilizado y su posterior fragmentación, estas obras pueden considerarse dentro del estilo del **Expresionismo**.

**5.3.2.1.1. TECNOLOGIA.** En la construcción de sus obras resalta la utilización de un enmarcado de madera muy simple que lleva añadidos sobre su superficie trozos de marcos en diversas posiciones, como puede observarse en la fotografía de la obra "Shade Transposed". En el centro de la obra aparece la apretada composición de collage con los

papeles ya pintados anteriormente con óleo, acuarela y tinta. Los papeles dejan ver las barbas deshilachadas en los bordes de los cortes hechos a mano. El conjunto agrupado aparece aislado del enmarcado, conformando espacios vacíos alrededor del centro de la obra. Este grupo permanece unido en algunas zonas por el soporte de la madera, sobre la que están fijadas las distintas piezas de papel, que se conecta con la estructura del enmarcado.



GLADYS TRIANA. "Shade transposed", técnica mixta, 107x57 cm., 1989.

5.3.2.1.2. **ICONOGRAFIA.** En las obras de Gladys Triana, la imagen figurativa aparece a pesar de su descomposición. Los trozos de papel y lienzo, que crean la superficie de la obra, mantienen una múltiple variedad de **Formas** en su contorno. Los vacíos, contruidos entre la línea del marco y el grupo central, funcionan como complemento potenciador de la expresión de la obra que se concentra en el color y en los dibujos de fuerte línea negra que se extienden en todas las obras.

El **Color** aparece dominado por la intensidad de los trazos negros del dibujo, de línea negra sobre papel blanco,

que define fuertemente el carácter del trabajo. En muchas ocasiones, colores de acuarela cubren estas partes de dibujo, matizando su intensidad. De todas formas, abundan en su gama de color los colores cálidos contrastados con tonos tierras.

La revuelta presentación de los fragmentos aporta las características de **Movimiento** por la agitada confusión que deja ver, normalmente, trozos con retazos de retratos pintados en ellos. Por otra parte, la conjugación de la rectangular estructura exterior con la irregular agrupación interior presta valores de **Tensión** a las obras de Gladys Triana.

#### 5.3.2.2. Orgánica figuración de SANDY WINTERS.

Estas obras de Sandy Winters evocan desde sus orgánicas formas el lenguaje de Elizabeth Murray que fue examinada al tratar el SHAPED CANVAS PAINTING. Estos trabajos pictotridimensionales aparecen más contenidos en su desarrollo formal. Como puede verse en la fotografía de "Coconut", el objetivo plástico de Sandy Winters atiende al ajuste de las formas representadas en el interior de estructuras de collage, donde se enfatiza el contorno exterior angular que abarca las formas dibujadas.

**5.3.2.2.1. TECNOLOGIA.** Construye sus obras de papel pegado, dejando en los contornos una forma irregular de carácter angular. Utiliza el óleo en todas sus obras, con gran pastosidad, extendiéndolo con pincel y espátula.



SANDY WINTERS. "Coconut", óleo/papel, 80x66 cm., 1989.

5.3.2.2.2. ICONOGRAFIA. El contorno exterior se mantiene siempre en Formas de líneas rectas que contrastan con las destacadas curvas representadas, estableciendo un diálogo entre la forma exterior y las formas orgánicas internas. Éstas se componen principalmente de hojas, frutos y especies vegetales. Los distintos elementos de la imagen representada forman una composición que se inserta, ajustándose, en la forma exterior del contorno.

El Color, muy intenso, es aplicado en fuertes y gruesas capas. A través del color de las diferentes formas, logra resaltarlas al destacar estas formas contra el fondo de tonos oscuros. Los verdes, naranjas, violetas y negros aparecen luminosos y con exquisita textura.

Como en muchas de las PICTOTRIDIMENSIONES, la Tensión es lograda en el contraste de las formas exteriores con



los objetos y las formas representadas. Aquí, como se había comentado, las rectangulares formas del contorno del "Shaped Collage" se relacionan con las destacadas formas redondeadas de intenso color.

#### 5.3.2.3. Interrelacionadas formas de GRACE ANDERSON.

Grace Anderson construye una particular forma de PICTOTRIDIMENSION en sus obras de SHAPED COLLAGE PAINTING. A diferencia con el resto de los artistas estudiados, Grace Anderson se concentra en la organización de las formas de sus collages, no sólo en el contorno exterior sino también en la distribución de espacios vacíos interiores, distanciando además todo el conjunto cierta distancia de la pared. En sus obras destaca un cierto estilo **Embelllecido** por la insistencia curvilínea de las formas, que suaviza el aspecto de los trabajos, junto a la armonía del color empleado.

**5.3.2.3.1. TECNOLOGIA.** Utiliza papel y cartulina dura que le permite crear una superficie de soporte más resistente para distanciarla unos centímetros sobre la pared. Algunos materiales diferentes componen las obras de Grace Anderson: recortes y mapas de las referencias que suponen la motivación del trabajo, como en esta fotografía de la obra "Untitled". El acrílico es el material que emplea para el color, ayudándose del grafito para la incorporación de líneas y símbolos.

5.3.2.3.2. **ICONOGRAFIA.** La geometría abunda en la concepción de sus **Formas**. Círculos y semicírculos se contraponen e interrelacionan a superficies rectangulares. En el flujo dinámico de agrupaciones formales van apareciendo los vacíos entre los recortes geométricos.

Los **Colores** están matizados levemente por una armonía de grises, cremas y azulados que crean una imagen general lechosa y de poca luminosidad. Asimismo, la intensidad de cada uno de los colores está muy menguada, dejando el protagonismo de la **Tensión** y el **Movimiento** de la obra a la articulación de las formas que originan los vacíos.



GRACE ANDERSON. "Untitled", collage, 110x90 cm., 1989.

C I T A S   B I B L I O G R A F I C A S  
C A P I T U L O   5.

- 1   Storr, Robert.: Shape Shifter, "Art in America", Abril 1989, Pág. 213.

## 6. L A M A S A P I C T O T R I D I M E N S I O N A L .

En la tercera y última de las categorías, que en las posibles opciones dentro del CAMPO aparecen, se encuentra la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL que fue definida en el apartado 3.2.1.1.3. como **esas obras pictotridimensionales que contienen un volumen uniforme, sin formas planas, en la superficie de la obra.** Este volumen no es concebido de modo escultórico, aunque insiste en la realidad volumétrica y espacial, sino al contrario, mantiene una actitud completamente pictórica en su presentación frontalizada.

La acción del TENOR divide en dos grupos las distintas actitudes con el espacio volumétrico: la RECTANGULAR VOLUME PAINTING y la VOLUME SHAPED PAINTING.

## **6.1. RECTANGULAR VOLUME PAINTING.**

Estas obras de RECTANGULAR VOLUME PAINTING se caracterizarán por el **mantenimiento de una enmarcada presentación desde un contorno exterior regular, generalmente cuadrado o rectangular**, como ya se expuso anteriormente en el apartado 3.2.2.3.2..

### **6.1.1. LA ESPUMA PLASTICA DE CARL OSTENDARP.**

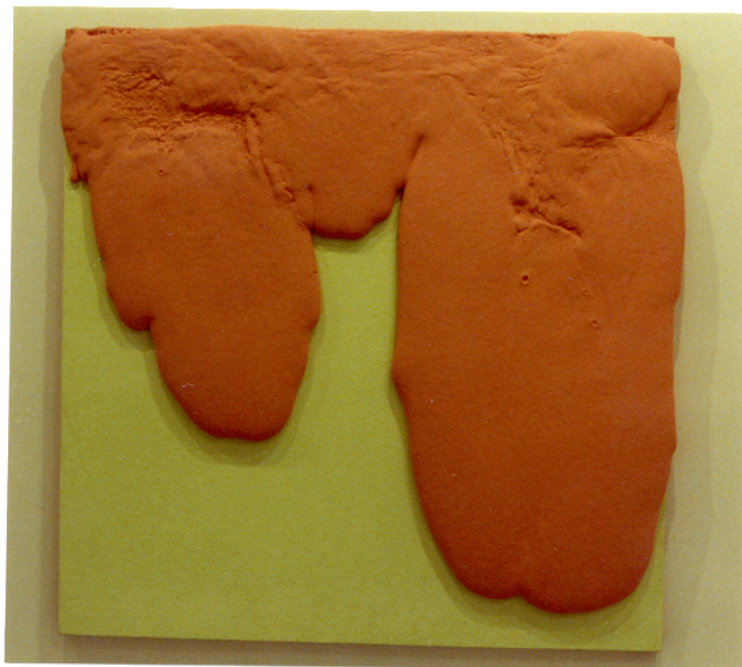
Carl Ostendarp presenta unas obras pictotridimensionales monócromas o limitadas de color y de aspecto como de una masa densa de escayola derramándose en un plano. En sus obras une la imagen y el contenido, fundidas en el objetivo de una rotunda expresión. Su estilo puede considerarse como **Funcional** por la simplicidad y la definitiva coherencia entre el material y su expresión.

#### **6.1.1.1. Tecnología.**

El material utilizado para lograr estos efectos de plena densidad y solidez, que pueden apreciarse en la obra "Faeries wear boots" que aparece fotografiada, es una espuma



plástica utilizada, normalmente, como aislante industrial (llamada "Urethane"), extendida cuando está caliente, dejándola fluir libremente sobre un soporte de tela de lino. Una vez frío el material, y formados definitivamente los volúmenes de grumos, es aplicada una capa uniforme y lisa, sin textura, de óleo con aerógrafo.



CARL OSTENDARP. "Faeries wear boots", "foam urethane" y esmalte/jute, 150x150, 1990.

#### 6.1.1.2. Iconografía.

El tamaño de los trabajos de Carl Ostendarp es relativamente grande, aportando una dimensión visual que envuelve al espectador de la obra. Las Formas están organizadas por el libre fluir del líquido espesado, aunque el artista siempre ha de tomar la decisión de cada una de las formas que van apareciendo al vertir la espuma sobre la tela. De esta manera, crea unos relieves volumétricos de considerable espesor.

El **Color** empleado para cubrir uniformemente cada una de las obras son unos tonos pasteles, de poca luminosidad y de escasa intensidad, que refuerzan las sombras provocadas por los relieves de los grumos cuando son afectados por la luz, profundizándo el efecto volumétrico.

**Tensión y Movimiento** son aportados por el propio ocurrir del material por la superficie del lienzo, que queda vigorizado por las tonalidades del color.

#### **6.1.2. ABULTAMIENTOS Y HENDIDURAS EN LA OBRA DE PAUL SAVITT.**

Paul Savitt realiza una obra pictotridimensional de gran tamaño e impacto visual. Estas obras de RECTANGULAR VOLUME PAINTING difieren de las otras por su dinamismo en el color y formas de la superficie, pero mantienen esta misma actitud de opción volumétrica densa en la presentación visual, como puede comprobarse en la fotografía de la obra "Quantum". Su evocación a las formas de la piedra y el empleo de signos y símbolos gráficos le confieren una aproximación al estilo del **Primitivismo**.

##### **6.1.2.1. Tecnología.**

La superficie básica es de madera, en la cual crea los volúmenes, hendiduras y vacíos que van a identificar su

obra. Esta superficie es cubierta, después, por lienzo, sobre el que trabajará con diversos materiales mezclados para lograr una calidad textural con el óleo y el acrílico.



PAUL SAVITT. "Quantum", técnica mixta/madera cubierta de lienzo, 240x197x10 cm., 1984.

#### 6.1.2.2. Iconografía.

En los trabajos del Paul Savitt hay que señalar sus grandes dimensiones que contribuyen a la potenciación de la expresión del volumen, inscrito dentro del espacio rectangular más o menos constante. Introduce algunas variaciones en los contornos de ciertas obras, modificando la rectangularidad. Pero en general se concentra en la distribución de las Formas de montículos y profundos canales lineales que se reparten por la superficie curvilínea, que existe en todas sus

obras. Hace uso de una peculiar iconografía en todas las obras: inscripciones lineales, grafismos y pequeños trazos de color se entremezclan evocando imágenes y escrituras primitivas de oculto significado.

El **Color** tiene un fuerte protagonismo al reforzar y acompañar muchos de los signos gráficos de los que se ha hablado. La base general de color suele ser de tonos claros, grises o cremas de distinta calidad. Los colores rojos y anaranjados componen a menudo las zonas donde se encuentran los elementos sígnicos; y el negro sirve de potenciador de las formas al aparecer rebordeando muchas de las formas volumétricas o superficiales.

La multiplicidad de elementos gráficos que concurren en la obra de Paul Savitt contribuye a una dinámica importante en su obra. Las **Tensiones** se establecen unas veces en el orden de los volúmenes repartidos en el interior de la obra, destacados sobre un concierto de simbología gráfica alrededor, como en la obra "Quantum". En otras ocasiones, preponderan estos signos caligráficos, a veces en forma de hendiduras lineales, que establecen el ritmo de la organización compositiva de la obra, dinamizados por algunas de estas formas volumétricas o por vacíos contruidos en el interior de la estructura.

## 6.2. VOLUME SHAPED PAINTING.

Otra de las divisiones que se establecían en virtud de la acción del TENOR en la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL es la VOLUME SHAPED PAINTING, de la que se ha tratado anteriormente en el apartado 3.2.2.3.2.. Allí se definía como **ese grupo de obras, de destacado volumen pictotridimensional formado por un contorno irregular y por una dinámica superficie de diversas variaciones.**

### 6.2.1. LA DENSA PASTOSIDAD DE BRAM BOGART.

En las obras de Bram Bogart, la imagen del grumo de densa materia pictórica es elevada a la categoría de protagonista de la expresión total de la obra. Un efecto de pasta de óleo constituye el objeto de sus obras pictotridimensionales. Sus obras adquieren formas diferentes en la estructura del contorno, aunque algunas de ellas bien podían ajustarse en el grupo del RECTANGULAR VOLUME PAINTING por su regular formato exterior. Éstas, que se identifican con las características de la VOLUME SHAPED PAINTING, aparecen con un considerable espesor de irregular volumen, contornos de formas geométricas y fuerte colorido como puede verse en ésta "Flower Fleur" fotografiada. La línea estilística de estas obras pueden identificarse con el estilo **Embellecido** por estas curvilíneas formas que constituyen los grumos matéricos, y que envuelven el carácter de toda la obra.



#### 6.2.1.1. Tecnología.

El elemento identificador de la obra de Bram Bogart es esta pasta gruesa de color. Prepara la pasta mezclándola con pigmento en una cuba hasta lograr la solidez que requiere. Esta gruesa materia es luego aplicada a lienzos sobre paneles, los cuales son reforzados con una estructura de andamiaje que ayude a soportar el gran peso de la pasta. Cuando la pasta seca, toma un aspecto y tacto de cemento.



BRAM BOGART. "Flower fleur", pigmento de óleo/lino, 94x102 cm., 1989.

#### 6.2.1.2. Iconografía.

En las obras de Bram Bogart se aprecia la frescura y ligereza espontánea en el tratamiento de la **Forma** de la pasta extendida en el lienzo. Sus trazados evocan las pequeñas pinceladas cargadas de pasta de óleo, o los toques de espátula repletos de materia de color. Sus trabajos son de me-

diano y gran tamaño. Utiliza un pedestal para una de las obras, que sobrepasa en dimensiones al resto, situándola sobre el suelo, pegada a la pared, haciendo la analogía al hecho escultórico más explícita. Bram Bogart se divide en dos básicas actitudes en la configuración compositiva de los distintos grumos de color. Una de ellas, como puede verse en la obra "Flower fleur", se constituye por múltiples grumos de diversos colores repartidos en toda la superficie. Y, otra manera es la de presentar un gran grumo, de un solo color, que abarca todo el soporte del lienzo y sobre él otro más pequeño de un color contrastado, situado en un extremo de la superficie.

Los **Colores** son empleados en su pura intensidad y contienen la brillantez que presenta el color del pigmento. Del mismo modo, elige casi siempre el mayor grado de luminosidad de ese color seleccionado. Su impacto visual es incrementado por la gran extensión de espacio que ocupa cada color individualmente.

En lo relativo al **Movimiento** y **Tensión** de las obras, como en anteriores obras del RECTANGULAR VOLUME PAINTING, estos trabajos pictotridimensionales poseen su valor expresivo en el propio material empleado y su tratamiento. En los trabajos de Bram Bogart, el color ejerce un nuevo protagonismo a través del diálogo plástico de la materia, la cual contiene la abstracta esencia de la obra con los diferentes colores en que es presentada. El **Ritmo** adquiere distinto carácter según la obra se presente en una amalgama de grumos de colores, donde el color toma la iniciativa compositiva, o esté formada por una estructura simple de grumos, con lo que la forma de estos configura la estructura rítmica de la obra.

## C O N C L U S I O N .

### **La PICTOTRIDIMENSION como nuevo género.**

Con el estudio del tipo de obras que contienen el carácter identificativo pictotridimensional y se encuentran insertadas en la actualidad contemporánea, se han analizado las líneas morfológicas que definen e individualizan la PICTOTRIDIMENSION como género, distinguiéndolo de la pintura y la escultura.

Contra las teorías que afirman la existencia de una aspiración a la síntesis de las distintas artes en una sola que remueva las fronteras de los géneros componiendo una totalidad nueva, se alza la evidencia de la constante inclinación por parte de cada género de mantener sus componentes básicos al margen de la homogeneidad, potenciando su exclusivismo. Basándose en el **principio de asimilación** de Susanne Langer, se puede sostener que en la confluencia de dos géneros, cuando los elementos de un arte no han sido absorbidos por el otro, no se produce una mezcla híbrida, sino el surgir de una nueva categoría como en el caso de la PICTOTRIDIMENSION.

### **Actualidad y expansión de la PICTOTRIDIMENSION.**

Un destacado resultado de la investigación es la confirmación de la actualidad evidente de esta manifestación y su creciente expansión en el ámbito artístico de New York.

El panorama artístico en las galerías españolas parece haberse resistido a recibir este heterodoxo género. Las razones pueden estar en que la PICTOTRIDIMENSION no se ajusta a los cánones pictóricos o escultóricos esperados por los coleccionistas, o por el retardado efecto que tienen algunas innovaciones artísticas en el saturado mercado artístico español mientras están en boga tendencias de moda. Aun así, figuras clásicas del grupo "el Paso" como son Millares y Rivera, podrían integrarse dentro de este género junto a Gerardo Rueda. Pero tan sólo algunos nombres de reconocido

prestigio en la actualidad pueden incluirse, como las obras de Perejaume y algunas de Sicilia.

### **Aportaciones del establecimiento de la PICTOTRIDIMENSION.**

El establecimiento de la PICTOTRIDIMENSION como un género, ofrece la posibilidad de manejar con objetividad y precisión el tipo de obras que hasta ahora oscilaban en su definición entre la pintura y la escultura.

Y lo que es una aportación fundamental, el considerar como PICTOTRIDIMENSION el tipo de obras que agrupa la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL. Estas obras, de fuerte contenido pictórico pero con formas de soporte no convencional, han estado siempre adscritas a la pintura. Su catalogación como PICTOTRIDIMENSION aclara su status, dejando que se siga apropiadamente identificando como pintura solamente a aquellas obras que enfocan la creación de una imagen en una superficie bidimensional regular.

Al mismo tiempo, se ha podido formular y clasificar otro aspecto incluído en la PICTOTRIDIMENSION: esas obras de volumen uniforme sobre una superficie bidimensional que se han denominado MASA PICTOTRIDIMENSIONAL. Con esto se logra apartar estas obras de su descripción como esculturas basándose en la apariencia volumétrica, e insertarlas en la dimensión pictotridimensional que realmente poseen al estar el volumen situado en una superficie bidimensional sobre la pared.

### **Estilos y tendencias abarcados por la PICTOTRIDIMENSION**

Observando la diversidad de generaciones que se han dedicado a la creación de la PICTOTRIDIMENSION se puede afirmar lo distante que está de ser simplemente una tendencia pictórica o movimiento transitorio. Además, dentro de la PICTOTRIDIMENSION se dan cita diferentes líneas estilísticas similares a las que se dan en la pintura y la escultura; en



ella pueden encontrarse desde lo figurativo-realista a lo abstracto-mínimal.

Las propias tendencias en boga en el panorama comercial y creativo influyen en la morfología expresiva de la PICTOTRIDIMENSION. Las posturas postmodernistas que impulsaban cierto neo-expresionismo figurativo han decaído y las corrientes de abstracción con renovado afán espiritualista y social se extienden en la oferta artística. Esto no deja de afectar a la actualidad de la PICTOTRIDIMENSION que se encuentra por su propia naturaleza formal más inclinada a la abstracción, que las corrientes actuales propugnan, a través de la combinación de los materiales y tratamiento de los soportes. Esto se verifica desde la preponderancia en los trabajos analizados de obras realizadas en estilos abstractos como los expresionistas, minimalistas, geométricos y constructivistas.

La PICTOTRIDIMENSION se desarrolló con la aparición de la idea del espacio en los comienzos del siglo XX y la evolución del relieve escultórico desde esos conceptos. Las posteriores investigaciones tridimensionales de Picasso en sus construcciones cubistas estimularon a Vladimir Tatlin a realizar sus ensamblajes de materiales, que influyeron en la aparición de nuevas obras de relieve pictórico en los años posteriores. Diversos movimientos pictóricos y escultóricos han intentado acaparar las innovaciones que surgían al amparo de este género desde entonces. Una vez establecida la PICTOTRIDIMENSION como género autónomo, se asientan las coordenadas que posibilitan la expansión, crecimiento y solidificación de este género.

## **Conclusión**

Después de haber permanecido en contacto con la realidad viva y pujante de las manifestaciones de la PICTOTRIDIMENSION viviendo en New York desde Septiembre de 1989, estudiando especialmente las obras expuestas en el periodo desde Septiembre 1989 hasta Abril de 1990, es posible afirmar la difusión que la actitud pictotridimensional está adquiriendo en la producción plástica en NEW YORK. Hay que señalar que esta manifestación se propaga igualmente en otros escenarios artísticos. Todo ello consolida las afirmaciones planteadas al principio de la investigación.

La constatación de la PICTOTRIDIMENSION como un fenómeno en evolución al ahondar en su origen, y comprobar a través de los acontecimientos contemporáneos su realidad expansiva, abre las posibilidades para proseguir y analizar su desarrollo habiendo acotado esta manifestación y aportado un instrumento conceptual para abordar este tipo de obras.

A P E N D I C E    I

D E N O M I N A C I O N E S    D E  
L A    P I C T O T R I D I M E N S I O N

- IRREGULARLY SHAPED PAINTING.:** (Pintura de forma irregular)  
Flam Jack, "The Wall Street Journal" acerca de  
Elizabeth Murray.
- IRREGULAR SHAPE CONSTRUCTION.:** (Construcción de forma  
irregular) Philip Leider, Shakespearean Fish,  
"Art in America", Octubre 1990, Pág. 176
- PICTORIAL STRUCTURE.:** (Estructura pictórica) Robert Storr  
Shape shifter, "Art in America", Abril 1989.
- LIENZO RECORTADO EN FORMA IRREGULAR.:** En la traducción  
de Contrastes de Forma, Magdalena Dabrowski,  
Madrid, Minist. de Cultura, 1986, Pág. 282
- WALL CONSTRUCTION.:** (Construcción de muro) Judy Pfaff,  
New York, Holly Solomon Gallery, 1988, Pág. 14
- WALL SCULPTURE.:** (Escultura de muro) Generalizado.
- SCULPTURE ON THE WALL.:** (escultura sobre el muro) De uso  
Generalizado.
- GEOMETRIC RELIEF.:** (Relieve Geométrico) Jan Van der Marck,  
Cat. César Domela, París, Gal. Roger d'Amécourt,  
1977.
- PAINTED RELIEF.:** (Relieve pintado) Albert Elsen, Origins of  
Modern Sculpture, New York, Braziller, 1974,  
Pág. 144
- CONSTRUCTED RELIEF.:** (Relieve construído) Ron Kostyniuk, The  
evolution of the constructed relief, Calgary,  
1979.
- HIGH-RELIEF WORK.:** (Trabajo de alto relieve) Información  
biográfica de Frank Stella, Leo Castelli Gallery
- FREELY PAINTED METAL RELIEF.:** (Relieve de metal libremente  
pintado). Leo Castelli Gallery, información  
biográfica de Frank Stella.
- HIGH-RELIEF PAINTING.:** (Pintura de alto relieve) Brooks  
Adams, Bram Bogart, "Art in America", Julio  
1990, Pág. 162

**SCULPTURED PAINTING.:** (Pintura esculpurada) Walter Thompson,  
Catherine Lee, "Art in America", Junio 1990,  
Pág. 177

**PAINTING-SCULPTURE.:** (Pintura-Escultura) Michael Brenson  
"The New York Times", 21 Diciembre 1990.

**HALF PAINTING, HALF SCULPTURE.:** (Mitad pintura, mitad  
escultura) Grace Glueck. Rauschenberg  
at 65, with all due inmodesty. "The New York  
Times", 16 Diciembre 1990, Pág. 47

**SHAPED CANVAS PAINTING.:** (Pintura de lienzo con forma) De  
uso generalizado.

**THREE DIMENSIONAL PAINTING.:** (Pintura de tres dimensiones)  
De uso generalizado.

**CONSTRUCTED PAINTING.:** (Pintura construída).  
De uso generalizado.

**ASSEMBLAGE.:** (Ensamblage). De uso ya generalizado.



A P E N D I C E   I I

D A T O S   D E   E X P O S I C I O N  
Y   P E R S O N A L E S  
D E   L O S   A R T I S T A S   R E S E Ñ A D O S

**ANDERSON, GRACE.**

MICHAEL INGEGAR GALLERY, 578 Broadway,  
3 - 28 Octubre de 1989.

Nacida en New York en los años Treinta.  
Estudia en Cornell University y en Temple University.

**ARMAN.**

MARISA DEL RE GALLERY, 41E. 57<sup>th</sup> St.  
1 - 31 Marzo de 1990

**BOGART, BRAM.**

ANDRE EMMERICH GALLERY, 41E. 57<sup>th</sup> St.  
1 - 24 Febrero de 1990.  
Nacido en Julio de 1921 en Holanda.

**BOWEN, PAUL.**

JACK SHAINMAN GALLERY, 560 Broadway.  
8 Febrero - 3 Marzo de 1990.  
Nacido en Colwyn Bay, Norte de Gales  
en 1951. Estudia en Newport College of Art (Gales) y en  
Maryland Institute (Baltimore, Maryland). Reside en Massa-  
chusetts.

**BROOKS, BRUCE.**

OK. HARRIS, 383 West Broadway.  
Junio de 1990.  
Estudia en Pratt Institute (New York)  
en 1975 -Master-. Reside en Brooklyn, New York.

**BROSK, JEFFREY.**

STEPHEN ROSENBERG GALLERY, 115 Wooster  
18 Septiembre - 20 Octubre de 1990.

Estudia en 1970 en University of  
Pennsylvania, Philadelphia, y en 1976 Master de Arquitectura  
en Massachusetts Institute of Technology, Cambridge. Reside  
en New York.

**CASTILLO, CHARLES.**

VISUAL ARTS GALLERY, 137 Wooster St.24  
Enero - 11 Febrero de 1990.

Nacido en los Sesenta, estudia en  
School of Visual Arts (New York). Reside en New York.

**COHEN, ARTHUR.**

STEPHEN ROSENBERG GALLERY, 115 Wooster  
Enero de 1990.

Nacido en los Cuarenta en New York.

**COMTOIS, LOUIS.**

LOUIS K. MEISEL GALLERY, 141 Prince St  
7 - 28 Octubre de 1989.

Nacido en Montreal, Canada en 1945.  
Estudia en la Ecole des Beaux-Arts, Montreal, 1968.

**CONSTANTINE, GREG.**

OK. HARRIS. 383 West Broadway.  
10 Febrero - 3 Marzo de 1990.

Nacido en Windsor, Canada en 1938.  
Estudia en Andrews University, Berrien Springs (Michigan) y

en Michigan State University en 1968.

**DEBLASI, TONI.**

LOUIS K. MEISEL GALLERY, 141 Prince St  
7 - 28 Octubre de 1989.

Nacido en Alcamo, Sicilia, en 1933.  
Emigra a USA en 1938. Estudia en Rhode Island University y  
en Indiana University en 1963.

**D'ESTE, JOSIANE.**

ARIEL GALLERY, 470 Broome Street.  
25 Noviembre - 16 Diciembre de 1989.

Nace en Tours, Francia, se educa en  
Francia, California y Canada. Reside en New York.

**DIETEMANN, STEPHEN.**

HELIO GALLERIES, 588 Broadway.  
17 Abril - 5 Mayo de 1990.

Estudia en School of Visual Arts,  
New York. Reside en Troy, New York.

**DOUKE, DANIEL.**

OK. HARRIS, 383 West Broadway.  
14 Octubre - 4 Noviembre de 1989.

Nacido en Los Angeles, California,  
en 1943. Estudia en California State University.

**GERARD, JONAS.**

SLATER-PRICE Fine Arts, 164 Mercer St.

11 Septiembre - 9 Octubre de 1989.

Nacido en Casablanca, Marruecos,  
en 1941.

**GUNTHER, PERRY.**

OK. HARRIS, 383 West Broadway.

14 Octubre - 4 Noviembre de 1989.

Nacido en New York en 1941. Estudia  
en Brooklyn College, New York (1963) y en Hunter College,  
CUNY (1966). Reside en New York.

**GIGLY KING, MARCIA.**

KATZEN BROWN GALLERY, 475 Broome St.

8 Febrero - 10 Marzo de 1990.

Nacida en Cleveland, Ohio, en 1940.  
Estudia en University of Texas, San Antonio, y en Corcoran  
Scool of Art, Washington D.C.

**GILLIAM, SAM.**

BARBARA FENDRICK GALLERY, 568 Broadway

15 Noviembre - 16 Diciembre de 1989.

Nacido en Tupelo, Mississippi, en 1933  
Estudia en University of Louisville (1961) y Honorary Docto-  
rate of Humane Letters U. Louisville (1980).



**GOLDFARB, KIM.**

JAGENDORF-BACCHI GALLERY, 568 Broadway  
5 - 28 Octubre de 1989.

Nacido en Iowa en 1960. Estudia en  
Valdosta State College, Georgia, y en University of Georgia.

**HEILMANN, MARY.**

PAT HEARN GALLERY, 39 Wooster St.  
14 Octubre - 4 Noviembre de 1989.

Nacida en San Francisco, California,  
en 1940. Estudia en University of California, Berkeley.  
Reside en New York.

**HEIMANN, JUDY.**

HELIO GALLERIES, 588 Broadway.  
27 Marzo - 14 Abril de 1990.

Nacido en los años Treinta. Reside  
en New York.

**HEINO, STEVE.**

HELANDER GALLERY, 415 West Broadway.  
29 Marzo -28 Abril de 1990.

Nacido en Seattle, Washington, en 1951  
Estudia en Brooks Institute of Art y California State  
University (1978).

**HILL, CLINTON.**

MARILYN PEARL GALLERY, 420 W. Broadway.  
18 Abril - 16 Mayo de 1990.

Nacido en Payette, Idaho, en 1922.

Estudia en Brooklyn Museum School (1951), en París y en Florencia. Reside en New York.

**HOLLINSHEAD, ELINORE.**

GREENBERG WILSON GALLERY, 560 Broadway  
2 - 23 Diciembre de 1989.

Nacida en New York en 1957. Estudia en Yale University (1980) y en Indiana University (1982). Reside en New York.

**HUTCHISON, HEATHER.**

BESS CUTLER GALLERY, 593 Broadway.  
Diciembre de 1989.

Nacida en Philomath, Oregon, en 1964. Estudia en University of Arizona, Tucson. Y en Art Students League, New York (1988). Reside en New York.

**INSLEY, WILL.**

MAX PROTETCH, 560 Broadway.  
24 Febrero - 24 Marzo de 1990.

Nacido en Indianapolis, Indiana, en 1929. Estudia en Amherst College (1951) y en Harvard Graduate School of Design, Massachusetts (1955). Reside en New York.

**KAGAN, LARRY.**

OK. HARRIS, 383 West Broadway.  
10 Febrero - 3 Marzo de 1990.

Nacido en Eschwege, Alemania, en 1946. Estudia en State University of New York (1970) y Rensselaer

Polytechnic Institute. Reside en Troy, New York.

**KAVLESKI, CHARLEEN.**

AMOS ENO GALLERY, 594 Broadway.

31 Marzo - 19 Abril de 1990.

Nacida en Ellenville, New York, 1942.

Estudia en S.U.N.Y. en New Paltz, New York. (1972) y en John Herron School of Art, Indianapolis, Indiana (1965). Reside en New York.

**KELLY, ELLSWORTH.**

BLUM HELMAN, 20W. 57<sup>th</sup> St.

7 Noviembre - 9 Diciembre de 1989.

Nacido en 1923. Reside en New York.

**KUBALL, MISCHA.**

TIBOR DE NAGY GALLERY, 41W. 57<sup>th</sup> St.

16 Noviembre - 12 Diciembre de 1989.

Nacida en Düsseldorf, Alemania, en 1959. Estudia en Mass Media Studies, Alemania (1984), actualmente Japanology Free University of Berlin.

**LEE, CATHERINE.**

MARISA DEL RE GALLERY, 41E. 57<sup>th</sup> St.

18 Enero - 10 Febrero de 1990.

Nacida en Texas en 1950.

**LUBELSKI, ABRAHAM.**

ESTUDIO DEL PINTOR, 473 Broadway, 7<sup>th</sup>  
7 - 20 Enero de 1990.

Nacido en Lodz, Polonia, en 1940.  
Reside en New York desde 1951.

**MANGOLD, ROBERT.**

PAULA COOPER GALLERY, 155 Wooster St.  
31 Marzo - 24 Abril de 1990.

Nacido en North Tonawanda, New York,  
en 1937. Estudia en Yale University Art School (1963).  
Reside en New York.

**MASINO, JOHN.**

ARIEL GALLERY, 76 Green St.  
24 Febrero - 17 Marzo de 1990.

**FRANCOIS MORELLET.**

FACCHETTI GALLERY, 476 Broadway.  
3 - 24 Febrero de 1990.  
Nacido en Cholet, Francia, en 1926.

**MURRAY, ELIZABETH.**

PAULA COOPER GALLERY, 155 Wooster St.  
Octubre 1989.  
Nacida en Chicago, Illinois, en 1940.  
Estudia en Art Institute of Chicago (1962) y Mills College,  
Oakland, California -Master- (1964).

**NEVELSON, LOUISE.**

MARIO RAVAGNAN GALLERY, 41E. 57<sup>th</sup> St.  
Enero y Febrero de 1990.

Nacida en Kiev, U.S.S.R., en 1899.  
Fallecida en New York en 1988.

**OHANA, AVRI.**

FRANK BUSTAMANTE GALLERY, 560 Broadway  
6 Febrero - 4 Marzo de 1990.

Nacido en Marruecos en 1939. Estudia  
en Israel. Reside en New York.

**OMLOR, PETE.**

MAX PROTETCH, 560 Broadway.  
3 Febrero - 3 Marzo de 1990.

Nacido en Chaio en 1947. Estudia  
en Cooper School of Art, Cleveland, Ohaio (1966), y en  
Kansas City Art Institute (1970).

**OSTENDARP, CARL.**

WOLFF GALLERY, 560 Broadway.  
22 Febrero - 31 Marzo de 1990.

Nacido en Boston, Massachusetts,  
en 1961. Estudia en Yale University, Connecticut. Reside  
en New York.

**PAPAGEORGE, GEORGIE.**

NERLINO GALLERY, 96 Green St.  
Noviembre de 1989.

Nacida en Cape Town, Sudáfrica, en



1941. Estudia en University of South Africa y en Slade School of Art in London (1987).

**PEIRIK, DAVID.**

WARD-NASSE GALLERY, 178 Prince St.

4 - 22 Octubre de 1989.

Estudia en Southern Illinois University (1962). Reside en Baltimore, Maryland.

**PFAFF, JUDY.**

MAX PROTETCH, 560 Broadway.

Octubre 1990.

**PILCHER, LEENA.**

PLEIADES GALLERY, 164 Mercer St.

17 Abril - 6 Mayo de 1990.

Nacida en Iapland, Finlandia, en 1942. Estudia en Finlandia (1965), Heildeberg, Alemania, (1976) y en University of South Florida, (1988). Reside en New York

**POLDAAS, JAAN.**

49<sup>th</sup> PARALELL GALLERY, 420 W. Broadway.

24 Junio - 23 Septiembre de 1989.

Nacido en Kristianstad, Suecia, en 1948. Emigra a Canada en 1950. Estudia en University of Toronto (1970). Reside en Toronto.

**POMFRET, MARGARET.**

PHOENIX GALLERY, 568 Broadway.

14 Noviembre - 9 Diciembre de 1989.

Nacida en Wisconsin en los Treinta.

Estudia en George Washington University, Arts Students League, y en Teachers College, Columbia University, New York. Reside en New York.

**RAINER, ARNULF.**

ULISSES GALLERY, 41E. 57<sup>th</sup> St.

Septiembre de 1989.

Nacido en Viena, Austria, en 1929.

Es aceptado en diversas escuelas pero las abandona a los pocos días. Reside en New York.

**RAUSCHENBERG, ROBERT.**

LEO CASTELLY GALLERY, 420 W. Broadway.

Junio de 1990.

Nacido en 1925. Reside en Florida.

**ROBBE, WOLFGANG.**

JOHN GIBSON GALLERY, 568 Broadway.

17 Marzo - 21 Abril de 1990.

Nacido en Aachen, Alemania, en 1954.

estudia en Academy of Fine Arts, Düsseldorf, Alemania (1983)

**SAVITT, PAUL.**

BRODER GRAPHICS. 596 Broadway.

Abril de 1990.

Nacido en New York en 1930. Se dedica

al arte publicitario hasta los años Setenta, en que abandona para dedicarse a pintar. Esta es la primera presentación.

**SAXON, ERIK.**

STARK GALLERY, 568 Broadway.

7 Noviembre - 2 Diciembre de 1989.

Nacido en New York en los años Cuarenta. Reside en New York.

**SHUIL, HAN.**

GERMANS VAN ECK GLRY., 420 W. Broadway.

16 Febrero - 24 Marzo de 1990.

Nacido en Voorschoten, Holanda, en 1958. Estudia en Ateliers'63 Art Academy, Amsterdam.

**SELVINSKY, TATA.**

VEKO INTERNATIONAL, 149 Wooster St.

12 - 29 Octubre de 1989.

Nacida en Rusia en 1940.

**SLOAN, DON.**

PLEIADES GALLERY, 164 Mercer St.

17 Octubre - 5 Noviembre de 1989.

Nacido en Utica, New York, en la década de los Cuarenta. Estudia en Syracuse University. Reside en Bensalem, Philadelphia.

**STAUSLAND, METTE.**

TWINING GALLERY, 568 Broadway.

19 Octubre - 25 Noviembre de 1989.

Nacido en Noruega en 1956. Estudia en Academy of Art Bergen (1982) y Royal Art Academy Stockholm, Suecia (1984).

**STEIN, LEWIS.**

PAULA ALLEN GALLERY, 560 Broadway.

4 - 27 Enero de 1990.

Nacido en 1945 en New York.

**STELLA, FRANK.**

KNOEDLER GALLERY 19E. 70<sup>th</sup> St.

Diciembre 1989.

Nacido en Malden, Massachusetts, en 1936. Estudia en Phillips Academy y en Princeton University. Reside en New York.

**THERRIEN, ROBERT.**

LEO CASTELLI GALLERY, 420 W. Broadway.

3 - 24 Febrero de 1990.

Nacido en California en 1947.

**TRIANA, GLADYS.**

MUSEUM OF CONTEMPORARY HISPANIC ART

584 Broadway.

11 Enero - 3 Marzo de 1990.

Nacida en Camagüey, Cuba, en 1935. Estudia en Cuba, España y USA. Reside en New York.

**WESSELMANN, TOM.**

OK. HARRIS, 383 West Broadway.

Enero de 1990.

**WHEELER, IRENE.**

PLEIADES GALLERY, 164 Mercer St.

17 Abril - 6 Mayo de 1990.

Nacida en Newark, New Jersey, en la década de los Treinta. Estudia en Queens College y Teachers College (1975), y en Arts Students League (1973). reside en New York.

**WINTERS, SANDY.**

CONDESO/LAWLER GALLERY, 76 Green St.

16 Enero - 10 Febrero de 1990.

Nacida en Arcadia, California, en 1949. Estudia en University of New Hampshire (1971) y en Cornell University (1977). Reside en Florida.



**R E F E R E N C I A S**  
**B I B L I O G R A F I C A S**

- Adams, Brooks. **Bram Bogart at Andre Emmerich**, "Art in America", Julio 1990, Pág. 162.
- Alberti, L.B.. **Sobre la pintura**, Valencia, F. Torres, 1976.(original 1435)
- Albrecht, Hans J.. **Escultura en el siglo XX**, Barcelona, Blume, 1981.
- Alkan, D.. **Sculpter: notes à partir de Brancusi**. París, "Communications" n.34, 1981.
- Alloway, Lawrence. **Systemic Painting**, catálogo, New York, Guggenheim Museum, 1966
- **The Shaped canvas**, New York, catálogo, Guggenheim Museum, 1964
- Almela García, Ramón. **Las nuevas obras de aluminio de Frank Stella**, Madrid, "Arteguía", Marzo 1991.
- **La pictotridimensión de Txomin Badiola**, Madrid, "Arteguía", Enero 1991.
- **New York, pintores al borde de un ataque de nervios**. Madrid, "Arteguía" Noviembre 1990.
- **Miquel Barceló en Leo Castelli**, Madrid, "Arteguía", Enero 1990.
- **Francis Bacon**, inquietante visión de lo humano en sus ochenta años, Madrid, "Arteguía", Septiembre 1990.
- **Confusión y exclusividad al filo de los Noventa**, Madrid, "Arteguía" Enero/Febrero 1988.
- **El pictoespacio de Ramon Almela**, "Móstoles Cultural", pag.8, Mayo 1988.
- **El pictoespacio, obra pictórica Almela 86-87**, Centro Cultural Villa de Móstoles, Madrid, catálogo, 1988.
- **Poeticografía, obra pictórica Almela 84-85**, Junta Municipal Vallecas, Madrid, catálogo, 1988.
- Alvarez, Lluís X.. **Signos estéticos y teoría**, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Andersen, Troels y K.G. Hultén, **El Lissitzky y otros**. Vladimir Tatlin, Catálogo, Museo de Arte Moderno de Estocolmo, 1968.
- Apollonio, Umberto. **Futurist manifestos**, Documents of twentieth century art, New York, The Viking Press, 1973.
- Archipenko, Alexander y otros. **Archipenko: Fifty creative years 1908-1958**, New York, Tekhne, 1960.
- Arp, Jean. **Louise Nevelson**, "XX<sup>e</sup> Siècle" no.14, Junio 1960

- Ashton, Dore. **Art: derivation of Dada...(Rauschenberg at Leo Castelli)**,  
 "New York Times", 1 Marzo 1960.
- **A reading of modern Art**, New York, Harper & Row, 1971.
- **Picasso on Art**. A selection of views, New York, Viking, 1972
- Atkins, Robert. **Art speak**, New York, Abbeville Press, 1990.
- Bachelard, Gaston. **La poética del espacio**, México, Fondo de Cultura  
 Económica, 1983 (original francés 1957).
- Baljeu, Joost. **Mondrian or Miró**, Amsterdam, De Beuk, 1958
- **Attempt at theory of synthesist plastic expression**, Londres,  
 Tiranti, 1963
- Bann, Stephen. **The tradition of constructivism**, New York, Viking, 1974.
- **Experimental painting: construction, abstraction, destruction,  
 reduction**. New York, Universe Books, 1970.
- Barr, Alfred H. Jr.. **Cubism and abstract art**. New York, Museum of Modern  
 Art, 1966. (1ª edición 1936)
- Barron, Stephane y Tuchman M.. **The avant-garde in Russia 1910-1930: New  
 perspectives**, Los Angeles County Museum of Art, 1980.
- Battocock, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**, New York, Dutton,  
 1968.
- Beardsley, John. **Modern painters at the Corcoran: Sam Gilliam**, Washington  
 Corcoran Gallery of Art, Mayo 1983.
- Beardsley, M. y Hospers, J.. **Estética, historia y fundamentos**, Madrid,  
 Cátedra, 1981.
- Berenson, B.. **Estética e historia en las artes visuales**, México, Fondo  
 de Cultura Económica, 1948.
- Bergson, Henri. **La evolución creadora**, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- **El pensamiento y lo moviente**, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (ed. or. 1969)
- **La energía espiritual**, Madrid, Espasa Calpe, 1982 (ed. orig. 1919)
- Beristayn, Jorge. **Antropología de la pintura**, Argentina, Espasa Calpe, 1959
- Bernstein, Roselyn. **Elizabeth Murray**, "Contemporanea", Julio/Agosto 1988.
- Bentley-Mays, John. **Artist's minimal creations produce significant effect  
 (Jaan Poldas)**. Canada "The Globe and Mail" 22 Sep. 1989

- Biedermann, Charles. **Art as the evolution of visual knowledge**. Minnesota Red Wing, 1948.
- **Letters on the new art**, Minnesota, Red Wing, 1951.
  - **The new Cézanne: from Monet to Mondrian**, Minnesota, Red Wing, 1958.
- Bonet Correa, Antonio. **El significado del arte en nuestro tiempo**. Conferencia, Editorial de Castro, 1974.
- Bornstein, Eli. **The constructed relief as a new medium**, en "Structure in art", Saskatoon CANADA, University of Saskatchewan, 1973.
- Bourdon, David. **Making the most of minimalism (Robert Mangold)** "Vogue" Noviembre, 1984, Pág. 126.
- Bowlit, John. **The construction of space, from surface to space; Russia 1916-1924**, Colonia, Galerie Gmurzynska, 1974
- **From surface to space: the art of Liubov Popova**. Saskatoon CANADA, "The Structurist" no. 15/16, 1975-76.
  - **Russian art of the avant-garde: theory and criticism 1902-1934**, New York, Viking, 1976.
  - **Berlin/Hanover: the 1920s**, Catálogo, Dallas Museum of Fine Arts, 1977
- Bozal Valeriano, **El lenguaje artístico**, Barcelona, Península, 1970.
- Brenson, Michael. **She belonged to sculpture and the night, (Louise Nevelson)** "The New York Times" Book review, 25 Marzo 1990.
- **Ellsworth Kelly loads the dice at the Modern**, "The New York Times" 24 de Junio de 1990.
  - **Arthur Cohen**, "The New York Times" 20 de Enero de 1989.
  - **Jeffrey Brook**, "The New York Times" 2 de Diciembre de 1988.
- Brothwell, D.R. (a cargo de). **Beyond Aesthetics. Investigations into the nature of visual art**, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- Bruson, Jaime. **(Erik Saxon) Abstract Paintings**. "Artcoast", Marzo/Abril 1989, Pág. 101
- Burnham, Jack. **Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century**, New York, Braziller, 1968.
- Calabrese, Omar. **El lenguaje del arte**, Barcelona, Paidós, 1987.
- **From a semiotics of painting to a semiotics of pictorial text**, "Versus" no. 25, 1980.

- Calas, Nicolas y Elena. **Icons and images of the sixties**, New York, Dutton, 1971.
- Calvo Serraller, F.. **Esculturas sobre la pared**, Madrid, "El País", Nov.86
- Camón Aznar, José. **Filosofía del arte**, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- **El arte desde su esencia**, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- Campbell, Lawrence. **Clinton Hill at Marilyn Pearl**, "Art in America" Noviembre 1986.
- Carrieri, Raffaele. **Futurismo**, Milán, Edizioni del Milione, 1963.
- Castilla del Pino, Carlos. **Introducción a la herméutica del lenguaje**, Editorial Península.
- Catálogo de exposición. **Beyond the plane: american constructions 1930-1965**, Trenton, New Jersey State Museum, 1983
- **British constructivist art**, New York, American Federation of Arts, 1962
- **Configuration 1910-1940 and seven Tatlin reconstructions**, Londres, Annely Juda Fine Art, 1981.
- **Construction and geometry of painting: from Malevitch to "tomorrow"**, New York, Galerie Chalette, 1960
- **Constructive art**, Londres, London Gallery, 1937
- **Construction: England 1950-1960**, Londres, Drian Galleries, 1961.
- **Kurt Schwitters**, Colonia, Gmurzynska Galerie, 1978.
- **Liberated colour and form: Russian non-objective art 1915-1922**, Edimburgo, Scottish National Gallery of M.A., 1978.
- **The non-objective world, 1914-1924**, Londres, Annely Juda Fine Art, 1970
- **Pier and Ocean: Construction in the art of the Seventies**, Londres, Art Council of Great Britain, Hayward Gallery, 1980
- **Tatlin's Dream: Russian Suprematist and Constructivist Art 1910-1923** Londres, Fischer Fine Art Ltd., 1973.
- **Unit, series, progression: an exhibition of constructions**, Cambridge, Arts Council Gallery, 1967.
- **Unitary forms, minimal sculpture**, San Francisco Museum of Art, 1970.
- Christina, Lodder. **Russian Constructivism**, New Haven, Yale University Press, 1983.
- Cluck, Grace. (François Morellet) "The New York Times", 23 Julio 1988.



- Collingwood, R.G., **Los principios del arte**, México, Fondo de Cultura Económica, 1978. (1ª ed. inglés 1938)
- Colpitt, Frances. **Minimal art: the critical perspective**, Londres, UMI Research press, 1990.
- Confino, Barbara. **The spirit of the work**, New York, "City week", 19 Sep.88
- Cullinan, Helen. **(M. Gigly King), Paintings & Frames share spotlight**, "Cleveland plain dealer" 7 Diciembre 1989.
- **Marcia Gigly King**, "Cleveland Plain Dealer", 7 Junio 1990.
- Curtis, Cathy. **Steve Heino**, "Los Angeles Times", 4 Agosto 1989.
- Dabrowski, Magdalena. **Contrastes de forma**, Madrid, Minst. de Cultura, 1986.
- Daddiego, Vincent. **(Leena Pilcher) A variety of visions**, New York, "Artspeak" 16 Enero 1990, Pág. 6
- Da Vinci, Leonardo. **Tratado de la pintura**, Madrid, ed. A. Gonzalez García, Editora Nacional, 1976. (original 1651)
- Daucher, Hans. **Visión artística y visión racionalizada**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Decter, Joshua. **Pete Omlor**, "Arts Magazine", Diciembre 1985.
- Dondis, Donis A.. **La sintaxis de la imagen**, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Dorfles, Gillo. **El devenir de las artes**, México, Fondo de cultura económica, 1963. (ed. orig. 1959)
- **Símbolo, comunicación y consumo**, Barcelona, Lumen, 1967. (ed. original 1962)
- **Nuevos ritos, nuevos mitos**, Barcelona, Lumen, 1969. (ed. orig. 1965)
- **Naturaleza y artificio**, Barcelona, Lumen, 1972. (ed. orig. 1968)
- **Las oscilaciones del gusto**, Barcelona, Lumen, 1974. (ed. orig. 1970)
- **Sentido e insensated en el arte de hoy**, Valencia, Fernando Torres, 1973. (ed. orig. 1971)
- **Del significado a las opciones**, Barcelona, Lumen, 1975. (ed. orig. 1973)
- **El devenir de la crítica**, Madrid, Espasa Calpe, 1979. (ed. orig. 1979)
- **Ultimas tendencias del arte de hoy**, Barcelona, Labor, 1976.
- **El intervalo perdido**, Barcelona, Lumen, 1984. (ed. orig. 1980)
- **Imagenes interpuestas**, Madrid, Espasa Calpe, 1989. (ed. orig. 1983)
- **Elogio de la inarmonía**, Barcelona, Lumen, 1989.

- **El diseño industrial y su estética**, Barcelona, Labor 1968.
- Dufrenne, Mikel. **Fenomenología de la experiencia estética**.
- Dupin, Jacques. **Joan Miró: life and work**, New York, 1962.
- Eco, Umberto, **La definición del arte**, Barcelona, Martinez Roca, 1970.
- Ehrenzweig, Anton. **El orden oculto del arte**, Barcelona, Labor, 1973.
- **Psicoanálisis de la percepción artística**, Barcelona, Gustavo Gili, 1976
- Elliot, David. **Rodchenko and the arts of revolutionary Russia**, New York, Pantheon Books, 1979.
- Elsen, Albert E.. **Origins of modern sculpture: pioners and premises**, New York, G. Braziller, 1974.
- **Gates of Hell -Rodin-**, University of Minnesota Press, 1960.
- **The sculpture of Henri Matisse**, New York, Abrams, 1972.
- Fabre, Gladys. **Abstraction Création 1931-1936**, catálogo, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1978.
- Fernández Arenas, José. **Teoría y metodología de la historia del arte**, Barcelona, Anthropos, 1986. (1ª ed. 1982)
- **Arte efímero y espacio estético**, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Fischer, Ernst. **La necesidad del arte**. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Focillon, Henry. **La vida de las formas**, Madrid, Xarait ediciones, 1983
- Fones, Robert. **Working with physics (Jaan P'oldaas)**, Canada, "Vanguard" Febrero/Marzo 1989, Pág. 42.
- Francastel, Pierre. **Pintura y sociedad**, Madrid, Cátedra. 1ª ed. español en Buenos Aires, Emecé editores, 1965.
- Frank, Elizabeth. **Arthur Cohen**, "Arts Magazine" Abril 1989.
- Freedman, Diana. **Artists'-inner reality at Pleiades Gallery**, New York, "Artspeak" 16 Septiembre 1989.
- Friedman, B.H.. **School of New York**, Grove, 1959.
- Fry, Edward F.. **David Smith: painter, sculptor, drafstman**, New York, George Braziller, 1982.
- **Cubism**, New York, McGraw-Hill Book Co., 1966.
- Gabo, Naum. **Sculpture: carving and construction in space**, Londres, International survey of constructive art, 1937.
- **Of divers arts**, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- y otros autores. **Constructivismo**, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

- García Berrio, A. y Hernández Fernández T.. **Ut poesis pictura**, Madrid, Tecnos, 1988.
- Garroni, Emilio. **Proyecto de semiótica**, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- Gauthier, Guy. **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**, Madrid, Cátedra, 1986.
- Geist, Sidney. **Brancusi, a study of the sculpture**, Grossman, 1968.
- Geldzahler, Henry. **New York painting and sculpture 1940-1970**, Metropolitan Museum of Art, New York, E.P. Dutton, 1969.
- Giedion-Welcker, Carola. **Contemporary Sculpture**, New York, Wittenborn, 1961.
- Giedion-Welcker, C. y Melville, R.. **Jean Arp**, New York, Abrams, 1957.
- Giedion, Siegfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**, Barcelona, Editorial Científico-Médica, 1968.
- **Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conceptions in Architecture**, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1971.
- Gilbert, Sidney. **The "contrapuntal" abstractions of Margaret Pomfret**. New York, "Artspeak" 16 Noviembre 1989.
- Golding, John. **Cubism, a history and an analysis 1907-1914**, New York, Harper & Row 1959.
- Goldwaters, Robert. **Primitivism and Modern Art**, Vintage, 1966.
- Gomez, Sicre, José. **Gladys Triana: The Art of Cuba in Exile**, Miami, MC Printing Edition, 1987.
- Goodman, Jonathan. **Tony Deblasi**, catálogo L. Meisel Gallery, New York, Mayo 1989.
- Goodmann, Nelson. **Los lenguajes del arte**, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Gore, F.. **Painting: some basic principles**, Londres, E. Vita Limited, 1965.
- Gray, Camilla. **The Russian experiment in art: 1863-1922**, New York, Abrams, 1971.
- Gray, Cristopher. **The sculpture and ceramics of Paul Gauguin**, New York, Johns Hopkins, 1963.
- Greenberg, Clement. **Arte y cultura**, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.  
(ed. orig. Boston, 1961)
- **Post painterly abstraction**, Los Angeles, 1964.

- Greimas Algirdas, Julien. **Semántica estructural. Investigaciones metodológicas**, Madrid, Gredos, 1971.
- Grimes, Nancy. **Elizabeth Murray**, "Art News" Septiembre 1988.
- Gruen, John. **(Robert Mangold) A maker of images-nothing more and nothing less**, "Art News", Verano 1987, Pág. 133
- Güse, Ernst-Gerhard. **Reliefs: formprobleme zwischen maleri und skulptur im 20 Jahrhundert**, Münster, Westfälischer Landermuseum, 1980
- Halliday, M.A.K.. **El lenguaje como semiótica social**, México, Fondo de cultura económica, 1982, 1ª ed. inglés 1978.
- **Exploraciones sobre las funciones del lenguaje**, Madrid, Médica y Técnica, 1982.
- Hamilton, George y W. Agee. **Raymond Duchamp-Villion**, Walker, 1967.
- Hammacher, A.M.. **The Evolution of Modern Sculpture**, Londres, Thames & Hudson, 1969.
- Harries, Karsten. **The Meaning of Modern Art**, Evanston, Northwestern University Press, 1968.
- Heffrey, David. **From surf rock to heavy metal: Daniel Douke**. "Visions, The Los Angeles Art Quarterly", Primavera 1988, Pág. 19
- Hegel, G.W. Friedrich. **Sistema de las artes: arquitectura, escultura, pintura y música**, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- Henderson, Linda. **The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art**, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Herbert, Robert. **Modern artist on art**, New Jersey, Englewood Cliffs, 1964.
- Herzogenrath, Wuf. **László Peri: Werke 1920-1924 und das problem des shaped canvas**, Munich, Kölnischer Kunstverein, 1973.
- Hess, Elizabeth. **(Elizabeth Murray) The Shape of Paint**, New York, "The Village Voice", 10 Mayo 1988, Pág. 99
- Hess, Thomas. **Mixed mediums for a soft revolution**, "Art News" no.59, 1960
- **Paste mixed with paint**, "Art News" no.47, Octubre 1948.
- Hildebrand, Adolf. **Problem of form in painting and sculpture**, New York, Stechert, 1907.
- Hobbs, Jack A.. **Art in Context**, New York, Harcourt B. Jovanovich, 1980.
- Hoffmann, Werner. **Turning points in Twentieth Century**, New York, Braziller.

- Hospers, John. **Significado y verdad en el arte**, Valencia, Fernando Torres, 1980 (ed. orig. inglés 1946)
- Howard, R.. **Rodin on art (essay and conversations)**, Londres, Horizon, 1971.
- Hunter, Sam. **Modern american painting and sculpture**, New York, Laurel, 1966
- Jackson, Joan. **(Jeffrey Brosk) Garden Scene**, "San Jose Mercury News" 26 Abril 1990.
- Jaffé, Hans Ludwig C.. **Structure in art and sciencie**, New York, Braziller, 1966.
- **The De Stijl concept of space**, "The Structurist" no.8, 1968.
- **De Stijl**, New York, Abrams, 1971.
- Johnson, E.. **On the role of the object in analytic cubism: Picasso's "Glass of Absinthe"**, "Oberlin College Bulletin" no.13, 1955.
- Jakovski, Anatole. **Auguste Herbin**, París, 1933.
- Jammer, Max. **Concepts of space, the history and theories of space in physics**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954.
- Janis, Harriet y Rudi Blesh. **Collage: personalities, concepts, techniques** Filadelfia, Chilton, 1961. (ed, rev. 1967)
- Jardi, Enric. **Torres-García**, Barcelona y New York, 1973.
- Kahnweiler, D.H.. **Negro art and Cubism**, Londres, Horizon, 1948.
- Kaiser, Rudolph. **Wolfgang Robbe: simulated walls as reflectors of time** Catálogo, New York, John Gibson Gallery, 1989.
- Kandinsky, Wassily. **Punto y línea sobre el plano**, Barcelona, Barral, 1970.
- **De lo espiritual en el arte**, Barcelona, Barral, 1972.
- Kaprow, Allan. **Paintings, environments and happenings**, New Jersey, "Old Bridge", 16 Julio 1960.
- **Assemblage, Environments and Happenings**, New York, Abrams, 1965.
- Karshan, Donald H.. **Laurens and Braque**, New York Cultural Center, S.V. Arts, 1971.
- Katz, Jerrold. **Filosofia del lenguaje**, Barcelona, Martinez Roca, 1971.
- Ken, Johnson. **Georgie Papageorge at Nerlino**, "Art in America", Abril 1990.
- Kohen, Helen. **Sandy Winters**, "Miami Herald", 6 Enero 1989.
- Kostyniuk, Ron. **The Evolution of the Constructed Relief**. Calgary, 1979.
- Kotz, Mary Lynn. **Rauschenberg: Art and life**, New York, Abrams, 1990.
- Krantz, Les. **Tony Deblasi**, Chicago, "The New York Art Review", 1988.



- Krauss, Rosalind. **Magician's game: decades of transformation 1930-1950**  
New York, Whitney Museum of American Art, 1976.
- **Passages in Modern Sculpture**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press,  
1981, (Viking Press 1977)
- Kultermann, Udo. **The new painting**, Boulder, Colorado, Westview Press, 1927.
- **The new sculpture**, Londres, Thames & Hudson, 1968.
- **Nuove dimensioni della scultura y nuove forme della pittura**, Milán  
Feltrinelli, 1967.
- Kuspit, Donald. **The new subjetivism**, Londres, UMI Research press, 1988.
- **Georgie Papageorge's Expressivity**, Catálogo, New York,  
Nerlino Gallery, 1989.
- Langer, Sussane. **Philosophy in a new key**, New York, Mentor, 1957,  
(1<sup>a</sup> ed. 1942)
- **Abstraction in science and abstraction in art**, "Structure, method  
and meaning" no.1, 1951.
- **Los problemas del arte**, Buenos Aires, Infinito, 1966,  
(1<sup>a</sup> ed. inglés 1957)
- **Reflections on art**. A source of writings by artists, critics and  
philosophers, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1958
- **Sentimiento y forma**, México, UNAM, 1967.
- Larson, Kay. **Catherine Lee**, "New York Magazine", 19 Mayo 1986.
- Laurence, Michael. **Daniel Douke at Tortue**, "Art in America", Julio 1987.
- Laurens, Marthe. **Henri Laurens: sculpteur 1885-1954**, París, 1955
- Leider, Philip. **Shakespearean Fish**, "Art in América", Octubre 1990.
- Lewis, James. **Will Insley**, "Art Forum", Verano 1990, Pág. 159
- Lipchitz, Jacques. **My life in sculpture**, New York, Viking, 1972.
- Lippard, Lucy R.. **Mixed Blessings: new art in a multicultural America**,  
New York, Pantheon books, 1990.
- **Heroic years from humble treasures: notes on african and modern art**,  
New York, Dutton, 1971.
- **Overlay. Contemporary art and the art of prehistory**, New York,  
Pantheon Books, 1983.
- Lissitsky-Küppers, Sophie. **El Lissitsky: life, letters, texts**, Connecticut,  
Greenwich, 1968.

- Lissitsky, Eleazer. **Russia: an architecture for world revolution**,  
Cambridge, Massachussetts, M.I.T. Press, 1970
- Lloyd, Ann. **(Paul Bowen) Artifacts reborn**, "Contemporanea", Octubre 1989.
- Longo, Vincent. **Collages combined with painting: interview with Clinton Hill**, "Arts", no.30, Septiembre 1956.
- López Chuhurra, Osvaldo. **Estética de los elementos plásticos**, Barcelona, Labor, 1971.
- López Quintás, Alfonso. **Estética de la creatividad**, Madrid, Cátedra, 1977.
- Lotman, Yuri y escuela de Tartu. **Semiótica de la cultura**, Madrid, Cátedra, 1979.
- Lotman, Yuri. **Estructura del texto artístico**, Madrid, Istmo, 1982.
- Lozano, Jorge y otros. **Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual**. Madrid, Cátedra, 1982.
- Lynch, John. **How to make collage**, New York, Viking press, 1961.
- Malevitch, Kazimir. **Essays on Art 1915-1933**, New York, Wittenborn, 1971  
-- **El nuevo realismo plástico**, Madrid, Alberto Corazón, 1975.
- Marcadé, Valentine. **Vladimir Baranoff-Rossiné**, París, Galerie Jean Chauvelin, 1970.
- Marchan, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**, Madrid, Alberto Corazón editor, 1972.  
-- **Estética de la cultura moderna**, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.  
-- **Contaminaciones figurativas**. Madrid, Alianza, 1986.
- Marcolli, A.. **Teoría del campo**. Madrid, Xarait ediciones, 1978.  
(ed. italiano 1971)
- Markov, Vladimir. **Russian futurism: a history**. Berkeley, University of California Press, 1968.
- Martin, J.L., B. Nicholson y N. Gabo. **Circle, international survey of constructive art**, New York, Weyhe, 1937 (reed. Praeger, 1971)
- Martin, Marianne. **Futurist art and theory 1909-1915**, New York, Hacker, 1978
- Marwell, Nicole. **Movement-Fragmentation, The process of control: Gladys Triana**, New York, Musum of Contemp. Hispanic Art, 1990.
- Matisse, Henri. **Sobre arte**, Barcelona, Barral, 1978

- McCormack Ed. **The sacred geometry of Grace Anderson**, New York, "Artspeak",  
1 Octubre 1989.
- McLuhan, M.. **The medium is the message**, New York, Bantam Books, 1967.
- Mena, Filiberto. **La opción analítica en el arte moderno**, Barcelona,  
Gustavo Gili, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice. **La prosa del mundo**, Madrid, Taurus,  
1971 (orig. francés: 1969)
- **El ojo y el espíritu**, Barcelona, Paidós, 1986 (ed. francés 1964)
- Micheli, M. de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, Madrid,  
Alianza Editorial, 1979.
- Millares, Manolo. **Memoria de una excavación urbana y otros escritos**,  
Barcelona, Gustavo Gili "letras de arte".
- Miller, Dorothy. **Sixteen americans**, New York, Museum of Modern Art.
- Milnes, John. **Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde**, New Haven,  
Yale University Press, 1983
- Minton, David. **(Greg Constantine) Master works at centre funny, amazing**,  
Kentucky, "Lexington Herald-Leader", 19 Marzo 1989.
- Moles, Abraham y Elizabeth Rohmer. **Psicología del espacio**, Madrid,  
Ricardo Aguilera, 1972.
- Mondrian, Piet. **La nueva imagen en la pintura**, Murcia, Colegio de  
Arquitectos, 1983.
- **Arte plástico y arte plástico puro**, Buenos Aires, Victor Lerú, 1961.
- **Realidad natural y realidad abstracta**, Barcelona, Barral, 1973.
- Montane, Joan Lluís. **Steve Heino**, "L'Art Porda Barcelona, no.7, 1989.
- Montgomery, Carleton. **Visual Arts: The illusion paintings of Daniel Douke**,  
Asheville, Carolina del Norte, "The Arts Journal"  
Noviembre 1987.
- Motherwell, Robert. **Painter's objects**, "Partisan Review" Invierno 1944.
- **The Dada painters and poets**, New York, Wittenborn, 1951.
- Mukarovsky, Jan. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Barcelona,  
Gustavo Gili, 1977.

- Nakov, Andrei. **Russian Constructivism: laboratory period**, Londres, Annely Juda Fine Art. 1975.
- **Russians pioneers: at the origins of non-objective art**, Londres, Annely Juda Fine Art. 1976.
- Nash, J.M.. **El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo**, Barcelona, Labor, 1975.
- Nessi, A.O. **Técnicas de investigación en la historia del arte**. Buenos Aires, Nova, 1968.
- Panofsky, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica**, Barcelona, Tusquets, 1973. (ed. orig. 1927)
- Paris, Jean. **El espacio y la mirada**, Madrid, Taurus Ediciones, 1968
- Pellegrini, A.. **Nuevas tendencias en la pintura**, Buenos Aires, Muchnik, 1967.
- Peterson, William. **Robert Therrien with responses by Robert Creeley**, "Artspace" Mayo/Junio 1989, Pág. 58-63
- Phelan, Robert. **Look closely at Larry Kagan's work**, "Times Union" 9 Agosto 1987.
- Phillips, Deborah. **Clinton Hill**, "Art News", Abril 1983.
- Pincus, Robert L.. **Critical assemblages: The Kienhold tableaux**, "Art in América", New York, Junio 1990.
- Plagens, Peter. **Is Bigger necessarily better? (Three American Abstract Painters)** "Newsweek", 17 Abril 1989.
- Ponente, Nello. **Modern painting: contemporary trends**, Ginebra, Skira, 1960.
- Preston, Malcom. **(Bruce Brooks) Three Dimensional Abstracts**, New York, "Newsday", 16 Abril 1984.
- Princenthal, Nancy. **Paul Bowen at Jack Shainman**, "Art in America", Junio 1990, Pág. 176
- Puig, Arnau. **Sociología de las formas**. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Ramirez, Juan Antonio. **Construcciones ilusorias**, Madrid, Alianza Forma, 1983
- Ravera, Rosa Maria. **Estética y semiótica**, Buenos Aires, Fundacion Ross, 1988.
- Raynal, Maurice y otros. **History of Modern Painting**, Ginebra, Skira, 1950.

- Raynor, Vivien. **Art: Will Insley's Visions of a Labyrinthine City**,  
 "The New York Times", 28 Septiembre 1984, C32.
- Catherine Lee, "The New York Times", Junio 1985.
- Photos and sculpture at the Aldrich, "The New York Times"  
 27 Noviembre 1988, Pág. 40
- Jeffrey Brosk, "The New York Times", 8 Julio 1990.
- Read, Herbert. **El significado del arte**, Madrid, Magisterio Español, 1973.  
 (1ª ed. inglés 1931)
- Imagen e idea, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.  
 (1ª ed. inglés 1955)
- Naum Gabo, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1957.
- La escultura moderna, México, Hermes, 1965.
- The art of Jean Arp, New York, Guggenheim Museum, 1969.
- Rickey, G.. **Constructivism, Origins and Evolution**, Londres, Studio  
 Vista, 1967. y New York, Braziller, 1967.
- Ritchie, Andrew. **Abstract painting and sculpture in America**, New York,  
 Museum of Modern Art, 1951.
- Sculpture of the 20th Century, New York, Museum of Modern Art.
- Robbins, Daniel. **Joaquín Torres-García 1874-1949**, New York, Rhode Island  
 School of Design, Museum of Art, 1971.
- Rodriguez Parra, Antonio. **Los espacios vacíos**, El Autor, 1977
- Román de la Calle. **Estética y crítica**, Valencia, Edivart, 1983.
- Romero, Luis. **Steve Heino**, Cadaqués, "La vanguardia de arte", Pág. 27
- Rose, Barbara. **American painting twentieth century**, New York, Rizzoli, 1969
- Ellsworth Kelly's new paintings: the search for reasonable order,  
 New York, Blum Helman Gallery, 1989.
- Rosenblum, R.. **Cubism and Twentieth Century Art**, New York, Abrams, 1961.
- Roters, Eberhard. **Ivan Puni 1892-1956**, Berlín, 1975.
- Rotzler, Willy. **Constructive concepts**. New York, Rizzoli, 1977.
- Rowell, Margit y A. Zander. **Art of the avant-garde in Russia**, New York,  
 Guggenheim Museum, 1981.
- Rowell, Margit. **The planar dimension**, New York, Guggenheim Musseum, 1979.
- Vladimir Tatlin: Form/Faktura, "October" vol.7, invierno 1978.



- Rubert de Ventós, Xavier. **Teoría de la sensibilidad**, Barcelona, Península, 1968.
- Rubin, William. **Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art**, New York Museum of Modern Art, 1984.
- **Frank Stella 1970-1987**, New York, The Museum of Modern Art, 1987.
  - **Dada and Surrealist art**, New York, Museum of Modern Art, 1968.
  - **Picasso in the collection of the Museum of Modern Art**, New York, Museum of Modern Art, 1972.
  - **Miró in the Collection of the Museum of Modern Art**, Connecticut, Greenwich, 1973.
- Rusell, John. **Picture this: frames without paintings at the Metropolitan**, "The New York Times", Junio 1990.
- **Catherine Lee**, "The New York Times", 2 Mayo 1986
  - **Art: Exploding canvases of Elizabeth Murray**, "The New York Times", 8 Mayo 1981.
  - **Louis Comtois**, "The New York Times" 7 Junio 1985, C20.
- Salabert, Pere. **(D)efecto de la pintura**, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Sandler, Irving. **Concepts in construction 1910-1980**, catálogo, New York, Independent curators incorporated, 1982
- Santiago, Jorge. **Charleen Kavleski's post-modern minimalism**, New York, "Artspeak", 1 Abril 1990, Pág. 15
- Schürmann, Reiner. **Abstraction that makes the viewer think: Louis Comtois**, New York, Louis K. Meisel Gallery, Octubre 1989.
- Schwendenwein, Jude. **Robert Mangold**, "Art News", Febrero 1988, Pág. 137
- Sedlmayr, H.. **La revolución del arte actual**, Madrid, Rialp, 1957.
- **El arte descentrado**, Madrid, Rialp, 1959.
- Seitz, William. **The art of assemblage**, New York, Museum of Modern Art, 1961
- Serota, Mark. **(Jonas Gerard) Jazzing it up**, "Miami Herald", 28 Diciembre 1987.
- Seuphor, Michel. **El estilo y el grito**, Caracas, Venezuela, Monte Avila, 1970. (1<sup>a</sup> ed. francés 1965)
- **The sculpture of this century**, New York, Braziller, 1960.
  - **L'Art Abstrait: ses origines, ses premiers maitres**, catálogo, París, Galerie Maeght, 1949.

- Shattuck, Roger. **The Banquet Years**, New York, Harcourt, Brace, 1958
- Smith, Paul. **Lewis Stein at Postmasters**, "Art in America", Abril 1987.
- Smith, Roberta. **Elizabeth Murray**, paintings and pastels, New York, Abrams, 1987.
- **For Judy Pfaff, moderation at last**, "The New York Times", 28 Sep. 1990.
- **Cool, geometric paintings of Robert Mangold**, "The New York Times", 29 Septiembre 1989.
- **The interplay of real and painted forms (Elizabeth Murray)**, "The New York Times", 17 Marzo 1989, Pág. 32
- **Mary Heilmann**, "The New York Times", 20 Mayo 1988.
- Souriau, Etienne. **La correspondencia de las artes**, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Stella, Frank. **Working space**, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press. 1986.
- Stevenson, C.. **On the analysis of a work of art**, "Philosophical Review" no.77, 1958.
- Storr, Robert. **Shape Shifter (Elizabeth Murray)**, "Art in America", Abril 1989.
- **Robert Mangold l'abstraction, le moyen le plus direct de faire une declaration**, "Art Press", Marzo 1987. Traducción al inglés existente en la galería Paula Cooper de New York.
- Talens, Jenaro y otros. **Elementos para una semiótica del texto artístico**, Madrid, Cátedra, 1978.
- Tarabukin, Nikolai. **El último cuadro**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (1ª ed. París 1972)
- Taylor, Basil. **Art - anti-art**, "The listener", 12 Noviembre 1959.
- **Reyner Banham: Primitives of a new art**, "The Listener", December 1959.
- Taylor, Joshua. **Futurism**, catálogo, New York, Museum of Modern Art, 1961.
- Terron, E.. **Posibilidad de la estética como ciencia**, Madrid, Ayuso, 1970.
- Textor, Ingrid. Catálogo de **Mette Stausland**, New York, Twining Gallery, 1989.
- Thompson, Walter. **Sam Gilliam at Barbara Fendrick**, "Art in America", Octubre 1990.
- **Catherine Lee at Marisa del Re**, "Art in America", Junio 1990.

- **Carl Ostendarp at Wolff**, "Art in America", Julio 1990, Pág. 162
- **Jaan Poldas at 49<sup>th</sup> Parallel**, "Art in America", Enero 1990, Pág. 163
- **Perry Gunther at OK. Harris**, "Art in America", Marzo 1990, Pág. 206
- **Sam Gilliam at Barbara Fendrick**, "Art in America", Marzo 1990.
- **François Morellet at Bruno Facchetti**, "Art in America", Octubre 1987
- Tillim, Sidney. Elizabeth Murray at Paula Cooper**, "Art in America"  
Octubre 1987.
- Tisdall, Carolina y Angelo Bozzolla. Futurism**, New York, Oxford  
University Press, 1978.
- Tompkins, Calvin. Post to neo, The art world of the 1980s**. New York, 1988.
- Torán, Enrique. El espacio en la imagen**, Madrid, Mitre, 1985.
- Troy, Nancy. The De Stijl environment**, Cambridge, Massachusetts,  
Mit Press, 1983
- Tuchman, Maurice. American sculpture of the sixties**, catálogo, Los Angeles  
County Museum of Art, 1967.
- Tucker, William. What sculpture is**, "Studio International" no.972 y 975,  
Diciembre 74 y Junio 75.
- Uscatescu, George. Estructuras de la imaginación**, Barcelona, Reus, 1976.
- **El espacio en arte**, "Cuadernos Hispanoamericanos" no.297, 1975.
- Van de Ven, Cornelis. El espacio en arquitectura**, Madrid, Cátedra, 1981.
- Van der Mark, Jan. Relief sculpture: from tradition to utopia, Relief/  
Construction/Relief**. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1968
- **César Domela**, París, Galerie Roger d'Amécourt, 1977
- Van Dijk, Teun. Texto y contexto**, Madrid, Cátedra, 1980.
- Van Doesburg, Theo. Principios del nuevo arte plástico**, Murcia, Colegio  
de Arquitectos, 1985.
- Vantongerloo, Georges. Paintings, sculptures, reflections**, New York,  
Wittenborn, Scultz, 1948.
- Varios autores. Constructivismo**, Madrid, Alberto Corazón editor, 1973.
- **Art after modernism. Critics Essays. Rethinking representation**,  
New York, New Museum of Contemporary Art, 1984.
- **Introducción al estructuralismo**, Buenos Aires, Nueva visión, 1972.
- **Special Sculpture number**, "Arts", New York, no.32, Junio 1958.
- Vázquez, Juan. Lenguaje, verdad y mundo**, Barcelona, Anthropos, 1986.

- Villafañe, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**, Madrid, Pirámide S.A., 1985.
- Waisman, Marina. **La estructura histórica del entorno**, Buenos Aires Nueva Vision, 1972.
- Wedewer, Rolf. **El concepto de cuadro**, Barcelona, Labor, 1973
- Weintraub, Linda. **The maximal implications of the minimal line**, catálogo, New York, Blum Art Institute, Bard College, 1985.
- Wescher, Herta. **Collage**, New York, 1971 (1ª ed. Colonia 1968)
- Westfall, Stephen. **Han Schuyl at Germans van Eck**, "Art in America", Octubre 1990, Pág. 203
- **Arthur Cohen at Stephen Rosenberg**, "Art in America", Septiembre 1989, Pág. 207
- **Jeffrey Brook at Stephen Rosenberg**, "Art in America", Abril 1989.
- **Mary Heilmann**, "Art in America", Diciembre 1986
- Whorf, Benjamin Lee. **Lenguaje, pensamiento y realidad**, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- Williams, Robert. **Artists in revolution: portraits of russian avant-garde 1905-1925**, Bloomington, Indiana University Press, 1977
- William, Stern. **(Robert Therrien) Sculpture Inside Outside**, "Citations", Primavera/Verano, Pág. 20
- Wolfe, Tom. **The Painted Word**, New York, Bantam Books, 1976.
- Wölfflin, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la Historia del Arte**, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- Wyatt, Julie. **Sculpture in Albany: Kagan comes of age**, "Knickerbocker News", 15 Agosto 1987.
- Yau, John. **Mary Heilmann**, "Art Forum", Enero 1987.
- Zhadova, Larissa. **Tatlin**, New York, Rizzoli, 1988.
- Zimmer, William. **(Tony Deblasi) Summit: a meeting of pigment and sculptural material**, "The New York Times", 1 Diciembre 1985